المجلس الأعلى للثقافة

ضياء الشرقاوى
وعالمه القصصى

بقلم
شوقى بدر يوسف

القاهرة
الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية
(فرع نوبار)
١٩٨٨

إهـــــــداء2005

المرحوم الدكتور/ محمد زكى العشماوى

الإسكندرية

المجلس الأعلى للثقافة

ضياء الشرقاوى
وعالمه القصصى

بقلم

شوقى بدر يوسف

القاهرة

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

(فرع نوبار)

١٩٨٨

مدخل

إن محاولة التصدى لإبداع أحد الكتاب ومجابهة أعماله الأدبية عن طريق الغوص فى أعماقها ، وإجراء عمليات التعدين من مناجمها ، وطرح ما تكتنفه من قضايا واستخراج ما تحتويه من دلالات ذهنية ومنعطفات فكرية وقيم جمالية إنما هو ضرب من المغامرة تحتاج إلى كثير من الشجاعة . إذا أن الأمر فى هـذه الحالة لن يخـرج عن أن يكون مخـاطرة قلمية يجب أن يحسب لهـا ألف حساب وحساب ، وأن ينظر لهـا بمنظار الحـرص والحـذر فى إبداء الأحكام النقدية ووضعها بطريقة تكون أقرب إلى الصواب فى اتجاه الضوء الصحيح . كما وأن التصدى للإبداع الأدبى لأحد مبدعى القصة والرواية واستجلاء معمار الشكل عند هـذا الكاتب والتحليل الفكرى للمضمون الذى قد صب فى هـذا المعمار هـو عمل صعب خاصة إذا كان هذا الكاتب ممن ضربوا بسهم وافر فى ميدان التجريب والرمز والعبث والأصعب منه إذا كان إبداع هذا الكاتب يدخل فى دائرة من يسمونهم المبدعين النقاد الذين كانت أعمالهم خارجة وصادرة عن رؤية خاصة لهم فى جماليات الفن ، إذ أن الأمر سوف يحتاج أيضاً إلى مناقشة ومجابهة آرائه النقـدية ورؤيته الخاصة فى أعمال زملائه الذين يتصدى لنقد أعمالهم ، وكذا التعمق فى آرائهم ورؤاهم الخاصة التى نظروا بها فى طريق الفن والأدب .

من هؤلاء الأدباء الذين يعنى لنا أن نحاول الغوص فى أعماق إبداعهم والذين ينـطبق عليهـم القـول المتقـدم القـاص الروائى النـاقد المرحوم « ضياء محمد فهمى الشرقاوى » الذى عرف فى الساحة الأدبية باسم « ضياء الشرقاوى » والذى تتميز أعماله بأنها لا تفصح عن نفسها بسهولة لمن يتناولها ولا تعطى للمتصدى لها خيوط تناولها بالمعايير النقدية المألوفة إنما هى فى حاجة إلى جهد مضنى لتناولها والتوقف على دقائقها حتى يلين قوامها وتفصح عن جمالياتها المختبئة وراء أشكال التجريب والرمز والعبث التى تتسم بها كلها ضياء .

والنظرة النقدية فى أعمال ضياء تلح علينا فى أن نحاول أن ننظر فى أعماله بنفس منظاره الفنى ، أو محاولة وضع نظراته النقدية كدليل عمل يشد من أزرنا أثناء الغوص فى أعماق تلك الحياة الداخرة الثرية الخصبة . كذلك فإن المستعرض لهذه الأعمال الضيائية ســوف يجد نفسه أمام إبداع جاد له جذور قوية قلما تتوافر لكاتب فى مثل سنه . فهو يتنقل بين القصة والرواية والنقد ومحاولة رسم منظور لمعمار فنى من وجهة النظر الضيائية إن جاز هذا التعبير . فلم يكن ضياء (١) (١٩٣٨ — ١٩٧٧) قصاصاً روائياً فحسب وإنما كان إلى جانب ذلك ناقداً ومحللا للأعمال الفنية .. وله رؤية نظرية خاصة عن تلك الأعمال لخصها فيما أسماه (المعمار الفنى) وصاغها فى عدة دراســات تطبيقية عن أعمال يوسف الشارونى (الزحام) وإدوار الخراط (ساعات الكبرياء) وجبرا إبراهيم جبرا (السفينة) وقد ترك ضياءالشرقاوى مجموعةمن الوسائل الأدبية توضح تفكره النظرى ومنهجه التحليلى .. وتتمثل أهمية هذه الأعمال غير الإبداعية فى توضيحها للعناصر الأيديولوجية فى فكر الكاتب الذى يقوم بتحليله على أساس أنها توضح المستويات النظرية والتطبيقية من وعيه الجمالى . ويتمثل هذا الوعى الجمالى لضياء الشرقاوى فى عبارات من قبيل « هناك فى العمل الفنى (شكل) وهو على المستوى الجمالى : وعى الفنان فى حالة عمل .. وهناك مضمون هو الواقع الخارجى الموضوعى .. وتلاحم الإثنين وفعاليتهما يعطى ما يسمى بالعمل الفنى وكلاهما — الشكل والمضمون — مقابل فكرة الذات والموضوع الذى يعنى الواقع الخارجى — وبذا يمكن الرصد .. ومن ثم فصل فعاليات الشكل وفعاليات المضمون إذا أريد ذلك على المستوى الجمالى والفكرى » .

وقد نجح ضياء الشرقاوى نجاحاً كبيرا فى أن يتلمس لنفسه طريقاً مضيئاً واضحاً وجــاداً فى رحلة حياته الأدبية عن طريق تقنين الإبداع من وجهة نظره فى الهيكل الخارجى والداخلى وعن طريق محاولة الوصول إلى نماذج حية لهذه النظرة فيما كان يخرجه من إبداع روائى أو قصصى أوإبداع نقدى فى نفس الوقت إذ أن النقد والتحليل الأدبى علاوة على أنه رؤية إنطباعية

(١) عالم ضياء الشرقاوى : رمضان البسطويسى (مجلة فصول ، العدد الرابع المجلد الثانى ، ١٩٨٢) صحفة ٣٥٥ .

أو تفكرية أو تأملية فى إبداع الآخرين إلا أنها بالنسبة للناقد أو المحلل أو المفكر تعتبر إبداعاً جديداً من الممكن أن يتفوق على الإبداع الأصلى إذا قدر له نصيب من النجاح فى الوصول إلى شرايين وأوردة العمل وجوهر قلبه الداخلى الصحيح.
هذا وقد تطور الإبداع الأدبى القصصى والروائى عند ضياء الشرقاوى عبر هذه الرحلة الأدبية التى عاشها مع قلمه والذى إستطاع خلالها أن يتفاعل مع حركة القصة القصيرة والرواية والنقد فى مصر وأن يقف بجانب زملائه المبدعين الذين أثروا الحركة الأدبية بأشكال جـديدة من هذه الفنون والذين ظهرت أعمالهم خاصة فى مرحلة الستينات والتى بدأها جيل بدأ تجربته الأدبية من آخر ما وصلت إليه مستويات تطور القصة القصيرة على أيدى الأجيال السابقة .

جيل الستينات وعطاؤه الأدبى

يعد جيل الستينات على الرغم من اعتراض الكثيرين على هذه التسمية المرحلية ظاهرة فنية وأدبية متميزة ظهرت أبعادها وجذورها فى منتصف الخمسينات وأخذت فى النمو والسير الحثيث مع طلائع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ حتى أصبح القاسم الأعظم من إبداع هـــذا الجيل نتيجة لتلك البواعث أو الدوافع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى أوجدتها هذه الثورة لتظهر على سطح الحياة العامة فى مصر . كذلك كانت لبعض النزعات النفسية والأيديولوجية والفلسفية الوافدة من الخارج تأثير عميق على إبداع هذا الجيل من ناحية الشكل والمضمون بالإضافة إلى الفكر السياسى الذى انقسم إلى العديد من الاتجاهات والذى كان له هو الآخر التأثير الأشمل والأعمق فى هذا الجيل . فقد انقسم الفكر السياسى لوجه الحياة الثقافية والأدبية فى مصر إنقسامات مرحلية شملت الدعوة للديمقراطية والليبرالية الاقتصادية والتخطيط فى إطار الديكتاتورية المستنيرة والاشتراكية الإسلامية والاشتراكية الديمقراطية والماركسية .. الخ وبالتبعية فقد طبع ألوان الإبداع الأدبى والفنى لهذه الفترة بأشكال ومفاهيم جديدة وقيم جمالية حـــديثة كانت انعكاساً لهـــذا الوجه الذى تأرجح بين كل هذه الاتجاهات ، وقد ظهرت إبداعات كثيرة تدعو لهـــذه الأطر الشكلية . واستمرت هذه النزعات تستعدى بعضها على بعض ، وتألب اتجاهاتها المختلفة ضد من يسمونهم بالرافضين وامتلأ المضمون الفنى بما كانت تنادى به هذه النزعات من آراء وأفكار سياسية . كذلك فإن الشكل الأدبى والفنى قد طرأ عليه كثير من التغييرات بحلول هذه الأفكار المستوردة والوافدةمن الكتل الشرقية والغربية على السواء . كذلك صاحب هذة الفترة

حركة نقدية لها نفس الاتجاهات ونفس الأسس التي تقف عليها هذه الأفكار السياسية المصاحبة لها . ونحن لا نغالي إذا قلنا إن تأثير أي مصدر آخر غير الفكر السياسي كان يعود فيتفاعل ويتشكل من جديد وينصب في مجرى الفكر السياسي مرة أخرى ويتحول من خلال الأفكار الطاغية لهذا المنطلق إلى روافد جديدة لها نفس الأبعاد ولها نفس الأسس ونفس الأطر .(١)

« ولقد كان التأثير الجمالي أو الفني أو التأثير الأيديولوجي لكتابات نجيب محفوظ ذات الطابع التجديدي (منذ أولاد حارتنا عام ١٩٥٩) ولكتابات لويس عوض وشكري عياد وعبد القادر القط ومحمد مندور وعز الدين إسماعيل النقدية ، سواء في أصول النظريات النقدية أو في التراث أو في النقد التطبيقي أو في كتابات عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ونبيلة إبراهيم في كتشاف الأدب الشعبي أو لترجمات سارتر والبير كامي وهيمنجواي وشتاينبك وفوكنر ومورافيا وكتاب مسرح العبث ، أو لأفلام مخرجي (الموجة الجديدة) الفرنسية السينمائية .... الخ لم يتم استيعابه (تأثير هذه الكتابات الفنية) إلا من خلال تعامل جيل الستينات مع هذه الأعمال الأدبية تعاملا سياسياً أولا ، فقد كان التجديد الجمالي والفني أداة من الأدوات الضرورية في إدراك العالم — الواقع — إعادة المنطق أو النظام إلى لا معقوليته وفوضاه وفي تجديده بعد ذلك » . ولقد كان للاتجاه الماركسي الذي استمد نجاحه من أحداث التغير الثوري في بلاد كثيرة ثقله التاريخي في بداية الستينات إلا أنه أخذ يفقد بريقه باستمرار حدوث تغييرات كثيرة عليه نتيجة لمعرفة بلاد كثيرة لجوهره الحقيقي اكتشاف لانعزاله عن الواقع . كذلك كان للاتجاه الوجودي تأثيره المباشر

(١) جيل الستينات في الرواية المصرية (تحقيق الثقافية) : سامي خشبة مجلة فصول ، العدد الثاني ، المجلد الثاني ، صفحة ١٢٠ .

أيضاً على جيل الستينات عن طـريق حركة الترجمة التى حمل لواءها دور النشر البيروتية والقاهرية على السواء خاصة لأعمال كامى وسارتر غير أن هذا التأثير كان نابعاً من الإبداع الوجودى وليس من الفلسفة الوجودية نفسها . كذلك كان للاتجاه النفسى تأثيره على جيل الستينات من خـلال إعادة اكتشاف الجـذور الثقافية للحركة النفسية المتميزة والتى أعيد تشكيلها على وجه السرعة من خلال محاولة تغيير المناخ العام لفترة ما بعد الثورة والانضواء تحت العديد من المسميات . كذلك كان التحليل المضمونى لإنتاج هـذا الجيل خاصة عند زاوية استيعابه لـ « التاريخ الروحى » لأمته « أبنية معتقداتها وأساطيرها المتحولة إلى شعائر وسلوك يومى وتداخل تاريخها الاجتماعى والسياسى مع نسيج تراثها وقيمها الخلقية » . هذا علاوة على أن فـترة الستينات قد عاشت واقع أكبر أزمات تاريخنا الحديث ٥ يونيـو ١٩٦٧ وكان واقعها المعاش مفجراً حقيقياً لجيل الستينات والجيل السابق عليه والذى كان لا يزال يواصل العطاء ومؤصلا ومؤثراً بلا شك فى هـذا الجيل والجيل اللاحق له والذى عاش النكسة بأبعادها المصرية وحاول من خلال تراكماتها أن يعيد الوجه الأدبى المعبر إلى سابق عهده بعد أن تردى نفسياً فى متاهات لا حدود لها . وأن يعيد تكوين الوجدان الأدبى والوجه المشرق للأدب والفن ليعبر الهزيمة إلى مراحل البناء والتكوين الجـديد .

فى وسط هذه التغيرات الحاسمة على خريطة الأدب فى فترة الستينات وما بعدها واجهت القصة القصيرة والطويلة بوجه خاص ثورة فكرية وفنية وتحديات الجهاد الأكبر للنفس . وكان التحدى قوياً فقد أطلق فرسان القصة فى الستينات هذه العبارة (١) « إن القصة الجديدة ليست ما يكتبه معظم كتابنا الكبار أو المعاصرين لنا ، بل هى ما تحاول كتابته لمعالجة فوضى الأشياء وعيشها بوحدة العقل الخلاق وبرؤية التخطى وتفارق الواقع المعطى أو الطبيعة الجامدة » . وعلى الرغم من مشاركة كبار الكتاب لهذا الجيل فى همومهم إلا أن هذا الجيل قد ركب رأسه واستطاع أن يغامر بالرفض الشكلى والجوهرى

(١) البحث عن طريق جديد للقصة المصرية : عبد الرحمن أبو عوف ، مجلة الهلال العدد الثامن ، المجلد ٧٧ — أغسطس ١٩٦٩ ، ص ٨٢ .

لشكل الحياة القائمة واستطاع أن ينجح ويثبت وجوده على الساحة وقد استلزم ذلك إنقلابا فى أدواتهم التعبيرية وإمكانياتهم الجمالية فى عملية البناء والتركيب الفنى للقصة ، (١) » وتتلخص بعض خصائصهم الفكرية والفنية التى نبعت من الإحساس بالقلق واضطراب عصرهم إلى البحث عن الذات والتجريب المستمر ، ولم يكن هؤلاء المبدعون يكونون مدرسة أو ما يشبه المدرسة بمعناها التطورى الحاسم ، إنما كانوا يمثلون جيلا واحداً معاصراً متبايناً ، وإذا وجد بينهم ثمة تشابه فى الإبداع فهذا التشابه هو رد الفعل المشترك لتلك العوامل التى شـــاركت فى تكوين ثقافتهم وأسسهم الفكرية كما تتلخص الخطوط الذى سار عليه إبداعهم فى عدة نقاط كانت هى الفروع التى أورقت عليها ثمار إنتاجهم القصصى والروائى خلال تلك الفترة .

— ثمة ثورة مشتركة على مفهوم الحكاية والسرد التقليدى لتتابع الحوادث بترتيب آلى مكانى وزمانى ، فقد لا توجد حركة وأحداث وإنما صور ترسمها كلمات مرتبة بطريقة تجريبية .

— تقترب بعض المحاولات أحياناً من التركيز الجـــاد الذى يقتضى من المتلقى أن يكون فى منتهى اليقظة حتى لا يفوته شيء ، فمعظم هذه القصص لقطات تحتضن الماضى والحاضر وتومىء إلى المستقبل ، وقد نستفيد هنا من تكنيك (هيمنجواى) المسمى تكنيك « جبل الجليد العائم » الذى لا يظهر منه على السطح سوى جزء ضئيل بينما الأعماق تخفى أهم جزء .

— بعض هذه القصص ينحو نحو الوجود التشكيلى والعناية فى اختيار اللفظة الكهربائية الموحية والاعتماد على التكرار أحياناً ، وخلق كلمة جديدة تؤثر على المتلقى بتعبيرها الغريب وإيقاعها النغمى . وتستفيد التجربة الإبداعية هنا من منجزات فنون أخرى كالسينما والموسيقى والفنون التشكيلية بحيث يهتم القصاص بالتكوين وتجسيد حضور التجربة ، بدلا من استخدام أفعال الماضى ، حدث أو كان ، وتتم عملية الحدوث فى آنية اللحظة وذلك يستلزم انقلاباً فى السرد القصصى .

---

(١) المصدر السابق صفحة ٨٣ .

— والطبع الغالب على تجربة هؤلاء الكتاب وبمستويات متباينة من النضج والوعى هو إستعادة إمكانيات القصيدة الشعرية ، كالتركيز والإيحاء ، وتكثيف الإحساس فى صور مركبة أو التقطيع فى السرد والغرام باصطياد التعبير الشفاف ذو الجرس الموسيقى وذو الإيقاع الموحى عند المعنى المتعدد المعرض للغموض أحياناً أو بمعنى آخر محاولة التعبير عما لا يكون تحديده ووصفه بالحسية المباشرة ، ولعل ذلك يؤدى بمعظمهم إلى الإقدام على إستخدام المونولوج الداخلى أو تيار الشعور والوعى فى تقديم جزئيات التجربة ، ورغم صلاحيات هذا الأسلوب وإمكانياته غير المحدودة فى الكشف عن المشاعر الغالية لدى هذا الجيل، كالذاتية الحساسة والغربة والانسحاق أحياناً أمام بعض «معوقات حركتهم المطردة .

وقد ظهرت فى خلال فترة الستينات أسماء كثيرة حفلت بها ساحة القصة والرواية واستمر عطاؤها حاضراً فى تلك الساحة فترة طويلة ، رحل بعضهم وترك الساحة ولازال البعض يواصل العطاء حتى أصبحت بصماته غاية فى التميز ، من هذه الأسماء على سبيل المثال وليس الحصر « يحيى الطاهر عبد الله ، عبد الحكيم قاسم ، سليمان فياض ، بهاء طاهر ، جمال الغيطانى ، أحمد هاشم الشريف ، محمد البساطى ، حسنى عبد الفضيل ، زهير الشايب ، إبراهيم أصلان ، جميل عطية ، محمد حافظ رجب ، محمد مبروك ، إبراهيم عبد العاطى ، إبراهيم منصور ، ضياء الشرقاوى ، عز الدين نجيب ، مجيد طوبيا ، محمد روميش ، محمد المنسى قنديل ، صافيناز كاظم ، جسن محسب ، عبد العال الحمامصى ، عبد الله خيرت ، عبد البديع عبد الله ، أحمد يونس ، د . عبد الغفار مكاوى وغيرهم كثيرون تمتلىء بهم الساحة على مدار أرض مصر » . ولقد تعرض تجديد هؤلاء المبدعين لما يشبه الرفض من بعض المبدعين التقليديين انطلاقاً من مفهوم صراع الأجيال فقد رفض بعضهم دخول تلك الأشكال الجديدة المتمثلة فى التجريب والعبث والواقعية الجديدة واللاواقعية إلى الساحة الأدبية خاصة وأن بعض من هؤلاء المبدعين كانوا يسيطرون على تحرير الدوريات الأدبية وبعض

دور النشر ، فظهر نوع من الصراع بين الأجيال القديمة و الأجيال الجديدة و ظهر جيل أطلق صيحته المشهورة « نحن جيل بلا أساتذة » (١) وكانت الصيحة تعنى ما تشير إليه حرفياً من وجهة نظرهم ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم — حتى وهم فى ذروة الحماسة التى صاحبت حصولهم على الاستقلال الذاتى عن جيل الآباء ، إن الجيل الذى أطلق هذه الصيحة لم يتمتع بأساتذة تمثل ما تمتع اباهم به كثرة و تنوعا .

فى وسط هذه المحكات الأدبية وعلى ساحة القصة والرواية تواجـد ضياء الشرقاوى وحفر لنفسه اسما مميزاً وسط زملائه فرسان القصة واستطاع أن يلمع فى فترة قصيرة بدأت منذ أوائل الستينات وانتهت فى الثانى من نوفمبر عام ١٩٧٧ حين صمت القلب الذى كان ينبض بقوة والذى لم يستطيع الاستمرار بنفس الحيوية فى حياة عبر هو عنها فى قضايا كثيرة وكانت قضية الموت أحد القضايا الملحة التى غلبت على كثير من أعمال ضياء (٢) « رغبة كامنة فى الموت القريب الشبه من الانتحار كثيراً ما أتوقف أمام هذا المركب مستعجباً ، هل فى داخلى تركيب واستعداد ضخم للانتحار » . وقد تسبب الأجهاد الفكرى والجسدى فى رحيل ضياء وغيابه عن ساحة الإبداع

ونستطيع ونحن ندخل عالم ضياء الشرقاوى أن نحدد تلك الملامح التى وضحت فى أعمال ضياء والتى كان تأثيرها على زملائه من جيل الستينات تأثيرات مماثلة ، فقد نهل الجميع من معين « كافكا » ونحا الجمـيع منحى « تشيكوف » وسار الجميع مشوار « موباسان » وتشبه الجميع بـ « هيمنجواى » واسحضر الجميع تكنيك « جيمس جويس ، ومارسيل بروست » واستخدم الجميع أسلوب « فرجينيا وولف » وتواجد الجميع مع كل من « لوارنس داريل » فى متتابعاته وفوكنر وزولا وكثيرين من عمالقة القصة والرواية فى العالم .. غير أن ضياء كان مشدوداً إلى عالم الصوفية والرمزية والأسرار الجمالية للفن والشفافية والقيم العظيمة . ونستطيع ونحن نقرأ أعماله أن نجد أن أبعاد

---

(١) المصدر السابق صفحة ٨٣ .

(٢) الوسائل الادبية لضياء الشرقاوى « الرسالة الخامسة » مجلة القصة العدد ١٨ ، ديسمبر ١٩٧٨ ص ١٠٠ .

(٣) مارس هذه الرغبة الناقد الدكتور اسماعيل ادهم والأديب الشاعر فخرى أبو السعود فى الاربعينات الأول انتحر فى البحر غرقاً ، والثانى أطلق على نفسه الرصـاص ، كمـا انتحر الأديب القاص رجـاء عليش بنفس الطريقة فى بداية الثمنينات .

الرؤية عن ضياء ومعاصريه كثيراً ما كانت تتباعد وتقترب فى العديد من نتاج إبداعهم .. وقد تنقل ضياء أيضاً شأن معاصريه من الواقعية إلى الخيال إلى الرمزية إلى العبثية إلى التشكيلية واستخدم السرد الحوارى واللغة البطلة وتيار الشعور والوعى . واحتفى بالتفصيل الشديد ليكون منه مكونات أعماله الابداعية وليصب من خلال نسيج هذا التفصيل المضمون الحى المراد التعبير عنه .

كذلك فقد كانت التأثيرات التراثية وبصمات الرواد واضحة المعالم على معظم نتاج هذه المرحلة فنجد تفريعات التراث متأصلة فى أعمال كثيرة من هذا الجيل من اللغة الشعرية والأعمال القديمة التى قدمت برؤى جديدة ونهل الجميع من الأعمال التراثية الخالدة واستحضر الجميع الشكل الأدبى فى المقامات من خلال رواة جدد واختبر الجميع الفلاسفة العرب القدماء أمثال ابن رشد وابن سينا والفارابى وابن طفيل فى أعمالهم الإبداعية وتعامل الجميع مع الحياة الاجتماعية مجددين آراء ابن خلدون وغيرهم من العلماء العرب وتزاوجت الأصالة مع المعاصرة فى إبداع جيل الستينات وظهرت أعمال جمال الغيطانى وفاروق خورشيد وأبو المعاطى أبوالنجا لتوصل القديم فى الجديد . وظهر عالم جديد مبدع فى مرحلة الستينات .. عالم فنى خاص تواجد فيه ضياء الشرقاوى وكان أحد فرسانه المميزين الذى كان تأثيره على معاصريه وتأثره بهم علامة هامة جعلت للنسيج الجديد لفن القصة القصيرة أبعاداً واضحة المعالم من الجماليات الشكلية وعمق القضايا والتكوينات التى تحمل من الرموز والإيماءات الكثير . كذلك فقد كانت لضياء لغته الخاصة الذى استوحاها من ثقافته الجادة والتى كانت نتاج تفاعل جيله الذى كان كمه وكيفه علامة جديدة تبشر بالكثير . وقد كانت لغة ضياء الشرقاوى كما هو واضح من استقراء أعماله لغة جديدة للقصة كانت هى الأساس وما عداها فهو ثانوى . كما تفرد ضياء بصوت خاص فى التعبير كان أيضاً نتاج جيله وكان له لونه الخاص فى التعبير الفنى . سواء الإبداعى منه أو النقدى . وكانت له رؤية

خاصة صبها فى قالب نقـــدى تحليلى لأعمال معاصريه وقد تواجد ضياء الشرقاوى فى الساحة الفنية للقصة والرواية وغرق فيها حتى الثمالة . وقـــد اتضح ذلك من جلة أعماله التى ظهرت من خلال تلك المجموعات القصصية والروايات التى أدبجها يراعه . كذلك من خلال تلك الأعمال المتناثرة هنا وهناك فى الدوريات الأدبية .

وفيما يلى خلاصة عقل ضياء الشرقاوى الفنان الذى رحل فى مقتبل العمر والذى كان يعد بالكثير ويحلم بأعمال تغير من مناخ القصة الحـــديثة وتعبد من تضاريس طرقها لتصير شكلا ومضموناً جديداً .

* * *

اعمال « ضياء الشرقاوى » الابداعية

١ — رحلة فى قطار كل يوم (مجموعة قصصية) صدرت عن الدار القومية للطباعة و النشر فى ١٥ نوفمبر ١٩٦٦ .

٢ — سقوط رجل جاد (مجموعة قصصية) صدرت عن دار الكتاب العربى للطباعة و النشر عام ١٩٦٧ .

٣ — بيت فى الريح (مجموعة قصصية) صدرت بعد رحيله عن دار المعارف عام ١٩٨٠ .

٤ — الحديقة (رواية) صدرت عن دار الهلال فى سلسلة روايات الهلال فى إبريل ١٩٧٦ وكانت فى البداية قصة قصيرة نشرت بمجلة المجلة فى أغسطس ١٩٦٦ ثم ضمنها ضياء مجموعته القصصية (سقوط رجل جاد) ثم حولها بعد ذلك إلى رواية ذات ثلاثة أجزاء الأول بعنوان « الحديقة » و الثانى بعنوان « الصوت » و الثالث بعنوان « عيون الغابة » .

٥ — الملح (رواية) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٠ صاغها ضياء أيضاً من ثلاثة أجزاء الأول بعنوان « القاع » و الثانى بعنوان « البحر » و الثالث بعنوان « التابوت » و فيها يتمثل معياره الفنى من خلال شكل الرواية الحديثة و نسيجها المتميز .

٦ — أنتم يامن هناك (رواية جـ ١) نشرت فى مجلة الأقلام العراقية عام ١٩٧٣ . ولم تكمل هذه الرواية بسبب رحيل ضياء .

٧ — المعيار الفني وهي سلسلة من الدراسات النقدية في الأعمال الإبداعية لبعض معاصريه أمثال «ساعات الكبرياء» لإدوار الخراط، و«الزحام» ليوسف الشاروني «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا، و«الناس والحب» لأبي المعاطي أبو النجا.

٨ — الرسائل الأدبية التي أرسلها ضياء الشرقاوي إلى الأديب محمد الراوي وغريب النجار والتي تم نشرها في مجلة القصة العدد الثامن عشر من السنة الخامسة في ديسمبر ١٩٧٨.

٩ — مجموعة متناثرة من الإبداع القصصي نشر في مجلات القصة التي كانت تصدرها الدار القومية للطباعة والنشر في فترة الستينات، ومجلة القصة التي يصدرها نادي القصة بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب وكذا مجلة الثقافة والكاتب وملحق الهلال « الزهور » التي كانت تصدره دار الهلال مع مجلة الهلال في فترة السبعينات وكذا مجلة الهلال والثقافة الأسبوعية والأقلام العراقية والمعرفة السورية.

١٠ — بعض المقالات التي توضح رؤيته في الفن والواقع .. وبعض الدراسات النقدية حول إبداع بعض معاصريه من أمثال «القاص السوري» جورج سالم، ومحمد الراوي، وسكينة فؤاد ونبيل عبد الحميد وغيرهم.

هذا كل ما أبدعه ضياء الشرقاوي خلال عمره الأدبي القصير. ولقد تدرج ضياء في إبداعه عبر عدة مراحل بدأها بالواقعية والتي فسرها تفسيراً فلسفياً وضع فيها عصارة نظرته المجردة لحريات العصر وأقصى حدود

الرؤية الممكنة والتى قال عنها (١) «لقد ذهب البعض إلى أن الواقعية ليست الشيء فى ذاته وإنمـا هى محاكاة له ، وأن الواقع شيء مستقل فى ذاته لا يمكن الإحاطه به ، وأن الواقعية شيء آخر ، إذ هى أسلوب أو وسيط تعبيرى لنقل وفهم هذا الواقع ، وكان ذلك بداية الانشقاق فى فهم الواقع ومن ثم الواقعية ، فإذا كانت الواقعية أسلوباً لنقل وفهم الواقع فلابد أن هناك وسيطاً لهـذا النقل وهـذا الفهم ، وهـذا الوسيط هو الفنان ، هذا الفنان هو الحلقة الفاعلة ما بين الواقع والعمل الفنى . وهذا الفنان وسيط حى ، نتاج لظروف محيطة به هى البيئة والسلالة والعصر ، وهـذه الظروف : البيئة والسلالة والعصر نتاج عنصرين : تاريخى وحضارى . إذن فالواقع المتمثل فى العمل الفنى هو ترجمة الفهم ورؤية هذا الوسيط للواقع ، وهـذا الفهم وهـذه الرؤية للواقع محكومة بعناصر البيئة والسلالة والعصر . وإذ أن هذه العناصر هى وسائط متغيرة ، فإن مفهوم الواقع مفهوم متغـير رغم أنه افتراضاً موجود فى ذاته ، يمثل عنصراً ثابتاً ، فالبحر هو البحر ، والجبل هو الجبل ، ولكن ما يتغير هو مفهومنا للبحر أو الجبل أو الإنسان . (٢)»

«وإذا اختلف التعبير من فنان إلى آخر عن واقع معين أو عن واقعة معينة أختلفت النظرة حسب المستوى المنظور إليه فلم تعد المسألة مشكلة (الواقع) وإنما هى مشكلة (الفنان) وليست مشكلة الواقع ونسقه وإنما هى مشكلة رؤية الفنان لهذا الواقع ونسقه . وهـذه الرؤية تتدخل فيها عوامل إنسانية : كقصر النظر أو طوله بالنسبة للمصور أو النحات ، كرهافة السمع أو عدم رهافته بالنسبة للموسيقى .. الخ.هذه العوامل الإنسانية شديدة الخصوصية ، هى التى تشمل إلى جانب العوامل السابقة رؤية الفنان فتجعلها تجنح إلى هـذا أو إلى ذاك الجانب فتجرد الواقع من خصائصه كما تضيف إليه خصائص أخرى هى من عنديات الفنان ، فيصير (كائناً) مستقلا لاهو شبيه بالكائن المنقول منه ولا الكائن المعد عنه . هـذا ممـا جعله تعبيراً (مجرداً) من بعض خصائصه الأولى ، فإذا تغيرت هذه النسب الموجود عليها الواقع كى يكون

(١) الفن والواقع : الزهور ملحق الهلال العدد الثالث السنة الرابعة مارس ١٩٧٦ ، صفحة ٢٠ .

(٢) المصدر السابق صفحة ٢١ .

واقعاً : الكتلة والحجم والكثافة وعلاقتها ببعض البعض ، فإنه لا يكون هو ، أو بديلا عنه ، أو محاكاة له إذن فليس هناك فن (واقعى) وإنما هذه الصفة يصح إطلاقها على العلوم الوضعية وحدها وبصفة (مؤقتة) . إذ العلوم تراكمية فكل اكتشاف يقربنا أكثر من الواقع وفهمه » .

من هذا المنطلق فإن التصدى لتحليل أى عمل فنى أو أدبى على هذه الشاكلة فإنه يتعين عليه أن يحاور هذا العمل من داخله وخارجه .. إذ أنه من المسلمات التى نلجأ إليها من ذلك الرأى الذى ساقه ضياء فى نظرته إلى الواقعية الجديدة أو الواقعية المجردة أن العمل الإبداعى نفسه هو الذى يسوق النقاد إلى تحليله من واقعه هو وليس بمعايير الواقعية التقليدية . فكل عمل إبداعى من الواقعية الجديدة ينبع نقده وتحليله من داخله هو ومن داخل المبدع نفسه ، وهذه هى الطريقة المثلى للتصدى لمثل هذه الأعمال حتى تعتصر رؤى المبدع والرؤى المتشعبة منها والتى قد يجوز أن المبدع نفسه لا يقصدها عند عملية الإبداع .

* * *

بواكير «ضياء» فى القصة القصيرة

فى عام ١٩٦٦ ظهرت أول مجموعة قصصية لضياء الشرقاوى وهى مجموعة « رحلة فى قطار كل يوم » وكان يغلب على هذه المجموعة روح التقليدية فى البناء والمضمون المعبر عن روح العصر الذى واكب هذه الفترة حيث كانت مشاكل الجماهير وقضايا النضال هى الطابع السائد على معظم نتاج تلك الفترة فى شتى مناحى الأدب والفن ، كما أن بها بعض القصص الرمزية التى تحمل فى طياتها مدلولات قضايا تمس وجود الحياة . وقد وطن ضياء الشرقاوى فى هذه المجموعة كثيراً من مقومات إبداعه التى بنى عليه فنه القصصى والذى نماه فى مراحل لاحقة (١) وقصص هذه المجموعة رسمت بحذق شديد تبينه قدرة ضياء على التقاط التفصيل والتعبير بها فى كل الزوايا وكذا رسم الشخصيات برهافة حس ودقة فى الملاحظة . كما كان ضياء بارعاً فى رسم مناظر طبيعية مشحونة بقلق داخلى وترقب لما هو مبهم ومحير مثلما نجده فى تلك الصورة القلمية التى عبر بها عن واقعية الطبيعة : حينما انفجر البحر من ناحية الشرق عن الشمس تحيطها هالة وردية [كان هواء الفجر رطباً والشاطئ مترامياً فى إعياء عند أقدام الأمواج المتحررة لم يكن هناك أحد ، خلعت ملابسى وأرتديت مايوهاً ، وتسللت خارجاً ، رآنى طفل على السلم فحملق فى لحظة ثم ضحك . بعد لحظات قليلة ارتعشت وتقدمت إلى البحر ، إنى أعرف أن مياه البحر تكون دافئة فى الفجر وعند الغروب . ورأيت بعضهم يتسللون إلى الشاطئ ، وواحداً وقف ينظر نحوى

(١) قراءة جديدة فى « رحلة فى قطار كل يوم » دكتور نعيم عطية ، مجلة القصة العدد ١٨ ، ديسمبر ١٩٧٨ صفحة ١٣٦ .

وأنا أسبح وحينما نظرت إليه مرة ثانية لم أجده ، وارتعشت مرة أخرى تذكرت الأسماك المفترسة التى تملأ البحر ، وحينما اندفعت إلى الأمام لأخرج عدت ثانية وغطست فقد كانت هناك امرأة عجوز تسير ببطء شديد على الشاطىء ، وقد تدثرت بمعطف أسود ونشرت فوق رأسها شمسية ملونة . وحينما انصرفت حينما رأيتها شبحاً بعيداً يتدحرج فى بطء خرجت وأنا أشد ارتجافاً ، وتوهجت الشمس ، ورجعت إلى البيت وكان الماء العذب الذى انصب فوق جسدى من الدش كخيوط من الثلج » .

هذه الصورة التى حشد لهــا ضياء هذه الشحنة المعبرة وجمع لها من الألفاظ الموحية لتعطينا دلالة وإحساس بما كان يرمى إليه ضياء من جعل المتلقى يعيش فى تفاصيل إبداعه ليخرج فى النهاية بحجج كثيرة وزوايا عميقة لمدلول هذا الإبداع . كذلك فإن قصص المجموعة كانت لا تخلو من الإشارة إلى الموت والتركيز عليه كما كان شبح الموت يخيم على جو المجموعة كلها بمترادفاته المعهودة كالقتل والاغتيال والاستشهاد والمرض والانتحار .. لقد أثار ضياء قضية الموت بتساؤلاتها وإستفساراتها الأزليــة التى أجاب عنها ضياء جميعها فى الثانى من نوفمبر عام ١٩٧٧ . وقد تيقن ضياء بأن مشكلة الحياة والموت عبثية وتجريبية ولكنها انتهت به إلى الواقعية والواقعية الخالدة ، ففى قصة « رحلة فى قطار كل يوم » التى حملت اسم المجموعة نجــد أن مضمون هذه القصة يختلف اختلافاً كبيراً عن باقى قصص المجموعة ، فهى

موغلة فى استحضار قضايا فلسفية وميتافيزيقية تعبر عما يدور بداخلنا ويعتمل فى عقولنا من تساؤلات نفسية عن طبيعة الحياة وطبيعة الخلق وأسئلة أخرى كثيرة لا حصر لهـا سوف نتعرض لهـا بالتحليل والتفنيد فى غير هـذا الموضع . كذلك نجد من خـلال تلك المجموعة أن أدب ضياء الشرقاوى بصفة عامة أدب موح ، قدماه راسختان على أديم الساحة الأدبية ورأسه مرفوعتان فى سمائها ، فهو أدب ملىء بالرمز حافل بالدلالات والإرهاصات والإيماءات التى تفجر القلق فى وجـدان المتلقى وتحفز العقل فى البحث والاستقصاء حتى أن القصة لا ينتهى تأثيرها بانتهاء قراءتها بل تظل لصيقة بالمتلقى وتتغلغل فى كيانه فى ما يقلقه ويؤرقه وأحياناً تطهره وتستحثه فى طرح الأسئلة والاستفسارات عن الحياة بشكلها ومضمونها ومحاولة الإجابة على تلك التساؤلات . وأدب ضياء يعتبر من خلال قراءة تلك المجموعة من بواكيره أدب رهيب جهم شديد الجـدية مهوم بالإنسان ، بالوجود لا تطريب ولا ترفيه بل انشغال دائم وحتى الثمالة بخفايا الوضع الإنسانى تلك الخفايا التى تقصد عنها الواقعية المعاصرة له (من أنا ؟ من أين جئت ؟ أين أذهب ؟) تلك التساؤلات التى نستمع إليها من أعماق قصص ضياء . يحاول أن يكون على حد قوله « مثل البحر بلا عقيدة » لكنه لا يلبث مثل فراشة منجذبة إلى لهيب المصباح يتأجج ولهـاً بحب الإنسان والرثاء له . كذلك نجده يسير فى ركاب الشاعرية فى اختياره لكلمات وجمل وسـطور إبداعه إذ نجد ذلك الجرس الموحى المعبر المؤمل يغمر معظم أعماله ، ومما يؤصل هذه السطور المضيئة من إبداع ضياء هذه التعابير غير المباشرة والحافلة بالإشارات والدلالات فلنستمع إليه يقول فى هذه الفقرة من قصة « الجمهورية » (١) كنت أميل أن يصير إليك المركب فأخوك لا يحبه كما تحبه أنت، ولا يعشق البحر كما عشقته أنت ، وأنا إن فكرت فى شىء خلال حـياتى فلن أفكر لحـظة واحدة فى أن نفقد المركب أو يصير إلى الآخرين ، وبور سعيد كلها كانت عندى ، المركب والبحر وأنت ، أنت يا ولدى » ويمضى العجوز الذى فقد ابنه فيقول « قدماى تثقلان ، وقلبى ثقيل ، وما زال الهواء معبقاً برائحة البيوت

---

(١) الجمهورية (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) ص ٣١ .

المحترقة والدماء المسفوكة ، والليل صار ، رحبة مخيفة تجوس خلالها الأشباح ويتنفس فيها الموت :

١ ـ مجموعة
« رحلة فى قطار كل يوم »

تحتوى هذه المجموعة التى صدرت فى ١٥ نوفمبر ١٩٦٦ على تسع قصص قصيرة تمثل علامة هامة فى بواكير ضياء الأدبية كما تمثل علامة أهم فى ساحة القصة القصيرة فى مرحلة الستينات انطلاقاً من أهمية وتميز مبدعها وسط معاصرية من كتاب القصة .. والمجموعة يغلب عليها طابع الوجدان الوطنى والقومى والنفسى وتظهر من عناوينها لحظات تنويرها فى بؤرة صغيرة لا تخرج عن حروف هذه الكلمات البسيطة « فرجال فى العاصفة » عنوان يدل على ثورة وسط مهب الريح و « رحلة فى قطار كل يوم » هو معنى له مدلولات كثيرة ولكن المقصود بقطار كل يوم هنا الحياة باتجاهاتها الطبيعية والمضادة ، و « الجمهورية » واضح من دلالتها الاتجاه الوطنى .. الخ .

فى قصة « رجال فى العاصفة » (١) وهى برغم تنقلها بين عدة مستويات نفسية فى حياة بطلها الذى ورث عن أمه حالة صحية سيئة بعد أن ماتت أثناء ولادته فنشأ يحمل وزراً نفسياً لشعوره بعقدة الذنب لاعتقادة بأنه المتسبب فى موتها ، وعلى الرغم من بحبوحة العيش الذى كان يرزح تحتها إلا أن صحته المعتلة قد سببت له آلاما جسدية ونفسية عميقة للغاية وعلى الرغم من هـــذا الخط المأسوى الذى نهجه ضياء فى بداية هذه القصة إلا أنها قد نقلتنا فجأة وبدون مقدمات إلى مستوى آخر وهو المناداة بالثورة على الفساد المتفشى فى البلاد والذى يرمز إليه بالإنجليز والقصر ودعوة الهياكل الضعيفة التى يعبر عنها ضياء بتلك البنية الجسدية المعتلة لبطل القصة « ميشيل » إلى التمسك بأهداب الحياة بقـــوة والصعود إلى الفكر القويم لترقى الحياة « إن الإنسان يسعى غريزياً لاستكمال أوجه النقص لديه فليس ثمة داع جوهرى لأن يشهد تدهوراً فكرياً بل الأصح أن نسمى هذه الحالة حاجة ارتقائه مادياً إلى الفكر »

(١) رجال فى العاصفة (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) صفحة ٦ .

والقصة ببعديها الأول والأخــير والذى يحمل كل منهما سمة مغايرة ولا يربط بينهما سوى ميشيل الذى تكونت شخصيته منذ طفولته فى مــنزل والده السفير والذى وجــد فى ثوار الجامعة مجاله للتنصل من ثوريتهم والدعوة إلى ثورية جديدة من وجهة نظره هو « فوجد أن التمرد على الثورة هو تكوين جديد لشخصيته المريضة :

فصرخ بعداء : أنت عدو الشعب (١) .

وحذرنى آخر : ميشيل امسك لسانك .

ولكنى أحسست بأننى يجب أن أقول كل شئ .. كل ما أراه أنا صادقاً حقيقياً نافعاً وانفجرت أقول له : —

— أنت مثلا فوضوى .. تصرخ هنا بقضية الشعب وحينما تخرج تبحث عن امرأة ساقطة . تصرخ بالثورة وأنت تمضغ الأفيون .. أنتم لا تستطيعون القيام بالثورة ».

وينتقل بنا ضياء من خــلال هذه القصة إلى أبعاد بناء الذات وتحرير النفس من ربقة المرض إلا أن القصة فى بنائها الشكلى تعترضها بعض هنات البواكير ، إذ يغلب عليها بعض التقريرية فى الحوار والشعارات الثورية المنبثة فى جزئيتها الأخيرة رتمها أعلى بكثير عما يجب أن تكون . كما أن حشد القصة ببعض الأحداث غير المتناسقة جعلها تترهل فى بعض أجزائها خاصة تلك النقلة من الرومانسية إلى الواقعية الثورية ، عموماً فإن ضياء فى هذه القصة قد جانبه بعض التوفيق بأن كانت قصصه اللاحقة قد استفادت من تلك الهنات التى أعتقد أن ضياء قد أحس بها حين نضجت أعماله فى المراحل المتأخرة ، ولكن من الواضح أن لغة ضياء فى هذه القصة كانت لغة حية ناضجة ، وقد استطاع أن يمتلك ناصيتها باقتدار .

وينتقل بنا ضياء بعد ذلك فى مجموعته (٢) « رحلة فى قطار كل يوم »

(١) المصدر السابق صفحة ١٣ .

(٢) رحلة فى قطار كل يوم ، الدار القومية للطباعة والنشر ، نوفمبر ١٩٦٦ صفحة ٢١

إلى القصة التى تحمل اسم المجموعة .. وهى قصة رمزية يغلب عليها البناء الحوارى .. وهى تحمل نفس السمات فى المضمون التى حملتها قصة « رجال فى العاصفة » من ناحية التمرد والثورة على كل ما هو مألوف ومحاولة الوصول إلى حل ذاتى نابع من النفس ، فنحن مع وليد جـــديد ركب قطار الحياة وهو قطار يسير كل يوم ويأتى بركاب جدد يحملون على ظهورهم الطهر والنقاء وحين يصلون إلى محطة النزول يجدون الدنيا بأدرانها وظلامها (١)
« وانزلقت مضغوطاً من باب المحطة مضغوطاً مقيداً ولم تكد قدماى تلمسان الأرض حتى انفجرت صرخة من فمى ، صرخة حادة انفجر بها كل كيانى .. فقد شعرت أنى أحمل أوزاراً مخيفة وكل شىء حولى عالق بشبكة كثيفة من ظلام .. ظلام لا أدرى هل يتكاثف ، أو يتلاشى .. وامتلأ رأسى بضجيج ثقيل لا يتوقف ولمحت بمشقة انسانين يندفعان نحوى بإخلاص ويدفعاننى إلى القطار دفعاً وهما يقولان كأنهما فرد واحد « هذا هو القطار » .

ويخرج النبى الذى لم تمسه ظلمات الحياة ولا مساوئها ويحمل حقيبته التى بدأت تزداد ثقلا كلما سار بها .. وتسير الحياة بالنبى .. وتدفعه ويدفعها ، ويتعرض النبى للاتهام ويحاول قضاته أن يقتلوه أو بمعنى أصح أن يلقون به خارج القطار ، ويحبسونه مع مخلوق مثله ولكنه يختلف عنه فى أنه « يتفجر منه دناءات أرضية كثيرة » ويحاول هذا المخلوق التسرية عنه ، وينظران معاً من كوة الحياة إلى الناس ويفلسفان نظرتهما إلى جميع المخلوقات ، حتى يصل النبى إلى محطة نزوله ، وينزل من القطار ومعه حقيبته الثقيلة ، ويتوه النبى فى الزحام ، وفى هلامية يتحسس طريقه إلى أحد البيوت وهى رمز للقبور ، ووجد فيها إناساً لا يعرفهم وأحس بالخطأ يتجسم أمـــامه وينهار (٢)
« وأردت أن أقول لهم : إن وجودى كان خطأ ولى خوف من أن يقولوا .. النبى .. النبى .. ويحاكموننى ويسجنوننى . خوف هائل .. لا أستطيع الحركة أو الكلام .. كان كل شىء فى يخمد تدريجياً » القصة ولو أنها من بواكير ضياء إلا أنها حملت شحنة كبيرة من النضوج الفنى جعلها تسبق أوانها إذ أن

(١) المصدر السابق ص ٢١ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٩ .

هناك تشابه كبير فى المضمون والرمز الفكرى العميق بينها وبين قصص المرحلة المتأخرة خاصة التى ظهرت فى مجموعة « بيت فى الريح » ولغتها الرمزية متميزة إلى أقصى حد وقد استطاع ضياء أن يوظف الرمز هنا توظيفاً جعله فى خدمة الحدث الداخلى المختبىء وراء تلك التهويات والإسقاطات النشطة .

أما قصة « الجمهورية » (١) فقد استطاع ضياء أن يبرز ثوب الوطنية نقيا نظيفاً على الرغم من الدماء التى علقت به وذلك فى إطار الهدف الذى أقسم الأب أن ينتقم له .. فهذا الأب الصياد الذى قتل إبنه الصغير أمامه برصاص الإنجليز والذى ود أن يخبىء المركب من ابنه الكبير السكير الذى لا يحب البحر ، والذى انضم إلى المقاومة وأقسم بشرف الجمهورية ليحصل فى مقابل ذلك على مدفع رشاش كالذى قتل به ابنه ، وحين ينضم الإبن الكبير إلى المقاومة ويقسم هو الآخر بشرف الجمهورية يتوحد الهدف وتصبح المركب هى الجمهورية التى يقسم أن يموت فى سبيلها الصياد « قال الضابط بنفس الصرامة : إنه فخر أن يموت ولدك من أجل الجمهورية ، فخر يود أن يناله كل أب . قلت بصوت خفيض : لم أكن أحسب أن هذا الولد بالذات سيكون مصدر أى فخر لى .. والمركب والجمهورية صارا شيئاً واحداً لدى الإثنان سيان عندى الآن » .

والقصة تحمل فى طياتها نفس السمات التى تنسمها ضياء فى قصة « رجال فى العاصفة » وإن كان قد تخلص من تلك النبرة العالية للشعارات الوطنية وجعل الحدث الدرامى يتصاعد بمفرده دون تدخل منه حتى وصل إلى أعلى نقطة ممكنة فى الصراع مؤكداً نفسه من خلال تلك النواحى النفسية التى تسللت إلى العمل لتؤكد فيه عناصر القمة كما وضحت عند جيل الستينات .

وفى « التسلل » (٢) وهى رابع قصص المجموعة يأخذنا ضياء متسللا بنا فى عدة قضايا هامة تتحدث عن المرأة والعقيدة والمبادىء وكيف تتسلل كل من هذه القضايا الملحة إلى وجـــدان المرء فتملؤه بالقلق والاضطراب

(١) الجمهورية (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) صفحة ٣١ .
(٢) التسلل (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) ص ٤٥ .

وتحيل حياته إلى بحر مضطرب الأمواج ، إلى جو عاصف وهـــدير مستمر ، ويتحدث ضياء فى هــذه القصة بضمير المتكلم ويبدأ بهذا الاستهلال النفسى المعبر عن ذات القاص (١) « لست إنساناً معقداً كما يحسبنى الناس .. أبداً .. المسألة أبسط ممــا يتصورونها ، ليس هــذا الفراغ الذى يفزعهم .. وليست تلك الرغبات التى تمتص واعيتى ، تمتص الوجود المعنوى .. ليست نتيجة لطبيعة شائكة غامضة .. والسبب كما قلت بسيط هو أننى اكتشفت فى وقت مبكر من حياتى .. مبكر جداً .. أن لا شىء فى الدنيا يستحق أن يشــيرنى .. وكل شىء تافه .. تافه لدرجــة تبعث إلى الاكتئاب .. لذلك صرفت الانتباه عن كل شىء .. لذلك أرقب الأشياء بلا مبالاة .. بعينين فارغتين .. كأنهما بحيرتان فارغتان». ويمتد هيكل القصة حينما تتسلل المرأة إلى حياة هذا الإنسان الغير معقد فى القطار ثم فى منزله وتعلو نبرة الحوار السياسى على صوت فنية القصة وتبدأ العقدة فى التسلل إلى حــياته وتعلوا نبرات ما قرأه وأحس به فى إبداع الأدباء الأجانب على صوت الرأى الأنثوى التى تبديه المرأة مع رشفات الشاى التى تعبر عن رائحة البيت والتلويح بالحب والزواج ، وتتسلل الأنثى إلى محاولة لخنق العقيدة والرأى فى حياة هذا الإنسان وتضطرب الأمور (٢) وأدارت لى ظهرها مغادرة الغرفة ولحقت بها بسرعة .. وأمسكت بكتفيها من الخلف .. وهويت على شفتيها بقبلة طويلة .. فقالت بدلال :

— إنك لا تحبنى .. فلماذا قبلتنى ؟

— مجرد اختلاف فى المبادىء ليس إلا .

وارتفعت كلمات من الماضى السحيق .. كلمات أبى .. كترنيمة تتردد منذ الأزل فى معبد من المعابد القديمة .. إنسان بلا عقيدة .. ستقتل نفسك حتماً . وحينما عدت . نظرت إلى البحر بإمعان وتدقيق . لم أكن أراه لأنه كان غارقاً فى الظلام .. بل كنت أسمع هدير أمواجه كانت هناك عاصفة والبحر مضطرب .. فى هياج . « البحر تماماً بلا عقيدة .. أكيدة» .

(١) المصدر السابق ص ٤٥ .
(٢) المصدر السابق ص ٦٧ .

وقد جاء ثراء هذه القصة من ذلك التغلغل فى الجزئيات الشديدة الخصوصية فى شخوص القصة حتى ليصعد ضياء إلى اللمحات الإنسانية فى الحروب الكبرى (حرب كورية) ويجعل من الجزئيات الصغيرة نماذجاً للجزئيات الكبيرة على مسرح الحياة . وأعتقد أن هذه القصة هى محاولة من ضياء فى تأصيل الحوار الداخلى والذى ظهر بعد ذلك فى « مأساة العصر الجميل » واضحاً جليا مع إستخدام نصوص لا هوتية غامضة لإثراء العمل بذلك الغموض الذى ظهر مؤخراً فى بعض أعمال ضياء ذات البعد المأسوى .

ويمضى ضياء الشرقاوى فى سلسلة قصصه التى يعبر بها عن ذاتية الإنسان وجوانيته من خلال قصة « الذباب » (١) حيث يحاول ضياء أن يصور سلوك الذباب حينما ينتشر حول القاذورات من خلال تلك الإسقاطات التى استخدمها فى قصته والتى أظهر بها هذا الجو وهذه البيئة العفنة التى يتجمع حولها الذباب .. فجميع الذباب سواء على مائدة اللئام أو على مائدة الشرفاء لا يوجد بينهم أدنى تمييز . فهم لايشمئزون من القاذورات ولايبتعدون عن مواطن الأوبئة ولا يحاولون أن ينظفوا أنفسهم حتى لو سعت إليهم النظافة وقد تحدث ضياء من خلال هذه القصة شأنه شأن الكثير من قصصه عبر ضمير المتكلم الذى يكشف أمامه بانوراما أحداث القصة فى جدية وتعايش .. فهو يبدى كثيراً من الامتعاض من هذا الصديق الجديد الذى تعرف عليه والذى قدم له على أنه من أصحاب الأملاك والذى صوره لنا بصورة كريهة كئيبة .. والذى تفوق عليه فى الطول والنحولة .. ومع ذلك يسعى إليه ويجالسه فى المقهى ويحاوره فى لعبة الطاولة .. ويصور لنا ضياء فى هذا الجزء من القصة تلك الأساليب الملتوية التى يلجأ إليها الذباب لينتصر كل منهم على الآخر .. وهى إسقاطة ذكية تعبر عن محاولة اصطياد كل منهم للآخر عن طريق شتى وسائل الاحتيال حتى يحقق كل منهم فوزاً رخيصاً سهلا على صديقه ، وينتقلان إلى بؤرة أخرى من بؤر المنافسة وهى منزل

---

(١) الذباب (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) ص ٦٩ .

صاحب الأملاك الذى يستضيفهم ويحاول أن يحكى لهم أحمد قصص حبه وهى إسقاطة أخرى تبين جواً جديداً من الأجواء الذى يعيش فيها الذباب، ويسمعون حكايته مع أحدى فتيات البارات التى أحبها على الرغم من قبحها ودمامتها وعلى الرغم من سقوطها وتمرغها فى الأوحال ، ويحاول الذباب من جديد أن يحوم حول هذه القصة وأبعادها .. فيكيلان لبعضهم أقذى أنواع الاتهامات ويتشاجران وتبدأ سلسلة من الإسقاطات لإبراز هذا ["]الجو (١) وانتصبت واقفاً واشتدت قبضتى على المطواة وصحت به :

— من يركع عند قدمى فتاة تبيع جسدها لمن يشترى لا يسمح له بأن يكلم الرجال الشرفاء بهذه الطريقة .

وأدار وجهه وسمعته يقول :

— لابد أن أحمد قال لك كل شىء .

فاشتددت قائلا :

— نعم أنك تريد أن تبدو رجلا شريفاً .

ولف حول نفسه فجأة وقذفنى بزجاجة أخطأت هدفها وتحطمت على الحائط ولمحت فى عينيه دموعاً . فضحكت .. قلت له :

— ليس هكذا تعامل الشرفاء .

وهاج أحمد :

— لابد أن أقتلها

وانفجر فتحى قائلا :

— وأحمد وقع فى حبها .

فبادرته قائلا :

— ولكنه لم يركع عند قدميها .. أنه يفكر فى تأديبها كرجل شريف .. أما أنت فرجل وضيع .

---

(١) المصدر السابق ص ٨٨ .

— لقد كنت تغشني فى اللعب .

وحينما انصرفنا .. أحسست بالرضا .. وبدت لى عيناه الكئيبتان مليئتين بالدموع .. فابتسمت .

وتظهر لحظة التنوير فى القصة من خلال هذا التناقض الذى يعيش فيه من يسمون أنفسهم بالشرفاء والذين يتشدقون بشعارات الشرف والكرامة فهم على الرغم من محاولتهم التطهر والتنظيف إلا أنه لا يمكن نسيان هذا الجو الذى عاشه الذباب ، وهـذه البيئة التى نشأوا فى ثناياها (١) : وبعد شهر تقريباً .. قابلنى أحمد .. وقال :

— لقد تطوع فتحى بجانب الأهالى فى الحرب الأهلية بلبنان .

وطفحت بالمرارة .. ولكنى ضحكت فى سخرية وقلت :

— ولكن لا تنسى أنه ركع عند قدمى عاهرة .

وعادت إلى ذاكرتى عيناه المسيئتان .. وخيل إلى كأنه يبتسم فى حقد وابتسمت فى مرارة وقلت لأحمد :

— لا عليك إنها مجرد أوهام .. هـذا المخلوق يمر بمرحلة الأوهام .. ولكن لا نستطيع أن نعده من الرجال الشرفاء .. ولو قتل هناك .. فلا تنس أنه ركع عند قدمى امرأة .. لا تنس ذلك .

ورمقنى أحمد بإصرار .. فبادلته فى تحد .. وقلت له :

— وأنت .. كيف حالك ؟ هل تنوى أن تسلك سلوكه ؟

قال وهو يهم بالإنصراف :

— لقد تطوع فى الحرب الأهلية .. وداعا يا صديقى .. دعنا نسلك سلوك ذباب .

فى هـذه القصة كما فى بعض قصص ضياء تتجلى براعته فى الحوار

(١) المصدر السابق ص ٨٩ .

واستعذاب هذا التضاد الذى ينشأ بين شخصيتين يجسد من خـلالهما الغرابة والغموض حتى يختفى داخلهما أو وراءهما الحـدث السرى أو الحـدث الملموس وحتى يبحث المتلقى فى غموضهما على ما بعد البعـد من دلالات ، وقد ظهرت نفس السمات فى قصص أخرى لضياء مثل « حـدائق الليل » و« الباب » و« الموائد المنفصلة » وقد ظهرت معالجة « جبل الثلج العائم » وهو التعبير الذى أطلقه « هيمنجواى » فى الأعمال التى تكون دلالاتها مختفية تحت السطح ولم يظهر منها سوى جزء بسيط ولكنه ذو دلالة هامة .

وفى قصة « المصنع » (١) استطاع ضياء الشرقاوى أن ينقلنا ببراعة وذكاء عبر دروب هذه القصة الرمزية الرائعة التى صور فيها مصارع الأبطال فى مصنع الرجال وكيف يصنع الرجال فى ورشـة الحياة من خلال هذا السرد والحوار الذكى ومن خلال تلك البيئة الشعبية التى استطاع أن يصور أبعادها الحقيقية فى ورشـة هذا الرجل الذى يشبه الشجرة الضخمة الوارفة الظلال والذى يعمل بها أولاده الثمانية والذين يبدون وكأنهم جذوع هذه الشجرة التى تمدها بالقوة والحيوية كان عم صالح يربى أبنائه ويبث فيهم بذور الرجولة ويزرع فيهم نبات الاعتماد على النفس ومقاومة الظلم والطغيان . كان يعلمهم منذ نعومة أظفارهم كيف يتعاملون مع الحياة بما تحمله فى طياتها من تعب وقهر (٢) « الولد منهم لا تستطيع أذرعتنا الضعيفة أن تثنيه .. ترك ثدى أمه إلى الورشـة على طول .. فلم يعرف الشارع ولا الكلام الفارغ .. وعواجيز الحارة يحبون عم صـالح ويثرثرون معه .. ويحثونه على أن يلزم الحارة مثلهم وينتظرون حسن الختام .. ولكنه كان يزغدهم بعينيه فيصمتون ويفهمون أن مثله لا يعرف معنى الراحة .. وإن استراح مات » .

وكان عم صالح هو الورشة الحقيقية التى يتخرج منها الرجال فتربيته لهم ونظرته العميقة للحياة التى اكتسبها من طول معاناته منها وتجاربه معها .. فهو يعلم أولاده ورجال ورشته الوطنية ويعلمهم الشجاعة ويعلمهم كيف

(١) المصنع (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) ص ٩٣ .
(٢) المرجع السابق .

يتفاعلون مع كل ما هو وطني .. حتى أنه كان يسمى مكنته الكبيرة « سعد زغلول » إستحضار لهـذا الرمز الكبير المعايش لهـذه الفترة .. ويسقط أحـد رجاله فى وسط طريق الكفاح .. ويحاول أن يتبنى ابنه « صـلاح » ويصنعه كما صنع أباه من قبل ولكن الرذيلة المتمثلة فى « سعدية » تحاول أن تبعده، عن ورشـة عم صالح لتبث فيه الضعف والخنوع والفساد .. ولكن عم صالح وأبنائه يقفون لهـا بالمرصاد ويقفون للعود الطرى المتمثل فى « صلاح » بالمرصاد أيضاً فيحاولون تقويمه وهديه (١) « وسرت .. والبيوت كأنها تطبق على نافر منها إلى منتصف الحارة .. وأطبقت على أيد قوية .. حملتنى حملا ، وسمعت زمجرة عم صالح وصخب أولاده الثمانية والماكينات وأغرق أحـدهم رأسى فى جردل من الماء .. وحاولت أن أتخلص منه ولكنه كان يدفع رأسى فى الماء بإصرار وقسوة...وانتزعنى عم صالح منهم .. وانقشعت الدوخة القليلة عن أعصابى ثم تقيأت فجأة .. فركلنى الرجل العجوز وعاد واحـد منهم فى غمس رأسى فى جردل المـاء وأمسكنى عم صـالح وصفعنى بعنف على صدغى وهو يزعق : عال والله .. بدأت تتعلم الفساد رحت تسكر ياسيدى .. عال .. عال .. بنقول دى بيضة النسر تطلع بيضة ممششة خسرانة . وربطنى إلى عمود بحبل .. وانهال فوقى ضرباً .. وضججت بالألم .. وأخـذت أصيح « دى سعدية والله هى اللى سقتنى » وواصل العجوز : بنقول دى بيضة نسر تطلع بيضة ممششة والله لأ توبك .. دا لسه قاتلين أبوك من قيمة كام يوم » .

والدم الدافىء يبلل لحمى .. وتركونى وأغلقوا باب الورشة .. والرجل العجوز يتوعدنى : ما عنتش ها تخرج من هنا أبداً بعد الليلة دى .. حتة بنت تلفانة هاتتلفك جنبها » وبدت الماكينات أشباح صامتة ترمقنى بإزدراء .. ولو طالتنى إحـداها لمضغتنى بلورها وشعرت بالحزن والخجل » .

وتبدأ حرب لا هوادة فيها بين الخـير والشر .. ويحاول الشر استئصال جذر الحياة من على أديم الأرض فيقبض على عم صالح ويغيب عن الورشة

---

(١) المصدر السابق ص ١٠٤ .

ويعود إلى الحارة بغتة هامدة ... ولكن أبناءه يستمرون فى تشغيل الورشة وتستمر الحياة (١) « ورأيت الوجوه الصلبة يخدش صلابتها حزن عميق ، وعيونهم تزداد شراسة . أخذت الأيام تتتابع بطيئة .. ورجال خمسة أخذوا أماكنهم فى الورشة يعملون فى صمت وجدية .. وسعد زغلول يزداد جهامة وحزناً وعربات اليد تدلف إلى حارتنا .. وهمس لى ولد صغير : سعدية بتقولك سيب الورشة وما تخفشى .. » ودفعته بعيداً عنى وقلت له لا .. لا .. ما اقدرش » .

ولكن الشر لا يزال يحاول أن ينتصر .. حتى لو حول الخضرة إلى يابس . وحتى لو ذهب الجميع (٢) « واستيقظت فجأة على صهد النار .. ورأيتها تنزلق من السقف إلى الداخل فصرخت فزعاً فى الرجلين .. حطما الباب .. وأخذت أستغيث .. والناس يحاولون إخماد النار دون فائدة وقد تحول الليل إلى نهار ملتهب .. والنار فى لون الدم المتدفق .. وألسنتها تلوح بأكفها فى قلب السماء توقظ الناس البعيدين .. وانهارت الجدران .. وأنا أرتعد هل يمكن أن يكون سعد زغلول وفتحية وست الكل وباقى الماكينات قد أحرقتها النار ؟ ووقف سعد يجأر « أنا عارف اللى قتل أبويا هو اللى حرق الورشة . وسألت أحد الرجلين : الحكومة هى اللى حرقت الورشة ؟ فهز رأسه فى صمت وإحساس بالقهر » .

لا شك أن قصة المصنع تعتبر من أنضج أعمال ضياء فى مرحلة بواكيره الأولى فقد تطورت لديه طريقة السرد وتطورت طريقة المعالجة ، ولا يعيب هذا العمل سوى لغته ، فقد توخى فيها ضياء أن تكون عامية اللهجة وهو أمر غير طبيعى فى اعتقادنا ، كما أنه يخالف آراء ضياء فى الفن من الناحية النظرية . والقصة فى بنائها المعمارى تنحو المنحنى الواقعى وإن كان عنصر الزمان والمكان قد غلفا الجو العام لها بغلاف الرمزية المناسب لتمجيد الوطن وانتماء الذات إلى العمل والدفء فى جو مفعم بالوطنية والحرية .

(١) المصدر السابق ص ١١٣ .
(٢) المصدر السابق ص ١٣ .

وفى قصة « أعمال الأرض » (١) يواصل ضياء الشرقاوى تصوير تمزق وحـــدة المجتمع من خـــلال تلك المعاناة التى عاشها المجتمع المصرى والتى نتجت عن تفشى الفقر والجهل والمرض فى أوصال كيان الأسرة المصرية ، تلك المعاناة التى ولدت وسط الجشع والطمع والتى حولت نقاء الإنسان إلى عهر وقهر يشارك فيه الفقر والجهل.. فتضخم حجم المشكلة حتى انتهت بمأساة حطمت فيها القيم .. وتلوث فيها الجمال .. وغابت فيها شمس الحقيقة .. وأصبح الشرف يباع ويشترى ليبعد شيطان الجوع .

فهذا « سعيد » الذى دلله الجهل فأصبح عديم المنفعة .. الصيف عنده كالشتاء والصباح كالمساء ، يعمل كمسحراتى فى رمضان مع عائلة فقيرة ويحب ابنة هذه العائلة « زينب » التى ترمز كماهو واضح من سياق القصة إلى مصر والتى أوقعها حظها العاثر فى براثن الفقر والجهل فأسلمها سعيد إلى جلاده وجلادها الذى باعها فى سوق الاستعمار ، واستنجدت زينب بسعيد ليزيل عثرتها وينقذ شرفها المسلوب ، ولكن زكى المتسلق المنافق حال بينها وبين سعيد ، واستطاع أن يضع غشاوة تسلقه ونفاقه على وجه سعيد ، وأصبحت زينب مثل القاهرة تمزقها القنابل والوساوس ، ويحطمها المستقبل المظلم وغارات الأعداء ، ولم يستطيع سعيد أن يمد يده لينقذ زينب لأنه هو الآخر كان قد استسلم لمصيره بعد أن ضعفت مقاومته وأصبح لا يستطيع أن ينظر إلى النور .. وشرب من كأس العطن والفساد حتى الثمالة (٢) « وأخذت أسأل نفسى إذا ماكنت سأتزوجها حقاً .. وبدا لى هذا السؤال بلا جواب لأول مرة ، وصارت الخيالات الثقيلة تلاحقنى بإصرار وبدأت أعصابى تتمزق والقنابل الكثيرة التى تهوى فوق القاهرة تزيدها تمزيقاً وتزيدنى يأساً ، ماذا يصير عليه حالى إذا ما انتهت الحرب وذهب الجنود .. سأعود مرة أخرى مفلساً لا أساوى شيئاً ، سأصير جائعاً مرة ثانية ،وكلما رأيت فى عينى زينب اليأس والأسى والعتاب لأنها وثقت بى وبحبى وحبها ، أحس تماماً أن

(١) أعمال الأرض (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) ص ١١٥ .
(٢) المصدر السابق ص ١٣٢ .

الحرب يجب أن تنتهى ، يجب أن يذهب الجنود .. ألا أستطيع أن أنتزع بقايا آمالى بإصرار وقوة وعناد ؟ إنها آمالى أنا .. وأتزوجها .. أتزوجها .. إلى متى سأظل خنفسة حقيرة لا تستطيع أن تثبت أنها أقوى من القنابل التى تمزق الناس وأقوى من الجنود الممزقين الذين يتراءون كديدان يائسة تتلف أزهار آمالى .
وهمست لى :

— سعيد انت مش هاتتجوزنى ؟

وفاض حلق سعيد بالمرارة .. وجدت نفسى أصيح فيها :

— لا

وشحب وجهها .. وارتعدت .. ولكنى زكى فى زراعى وقال :

— الله يخرب بيتك .

لم أستطيع أن أمنع نفسى من ذلك .. فالإحساس الثقيل الذى له رائحة الدم وشكل الجثة هو الذى دفعنى لأن أرفض .. أرفض بإصرار .. وهربت من الغرفة وقد ضيقت الدنيا حلقاتها مرة أخرى على عنقى .. لن أستطيع الزواج منك يا زينب .. هـــذه هى الحقيقة . وعندما عدت فى الليلة الثانية إلى غرفتى .. أو غرفة زميلى الذى ذهب .. أو بالأصح غرفة زميل له ربما قتل .. دفعت الباب .. وكانت منضدة موضوعة خلفه . وأشعلت المصباح وتراجعت فى ذعر .. واصطدم ظهرى بالحائط بشدة فآلمنى لقد كانت .. كانت معلقة من عنقها بحبل فى السقف .. ولأول مرة منذ فترة طويلة تتحسس عيناى عينا زينب المكحلتين الجميلتين .. ولكنهما كانتا مدفونتين أسفل ظلال قاتمة .. وانطلقت أعدو مذعوراً إلى آخر المدينة التى تمزق القنابل أجسادها وآمالها » .

لا شك أن تلك المأساة التى صورها ضياء فى قصة « أعمال الأرض » هى نفس المأساة التى عاشتها مصر إبان عصر الاحتلال الإنجـــليزى لها .. ولا شك أن الرمز الذى اجتمع لهذه القصة كان المقصود به تجسيد لحظات

المعاناة الذى عاشها الوطن والتى نبعت من هــذا الفساد الذى كان متفشياً فى هــذه الفترة .:. ويظهر الأثر الفنى لهــذه القصة من خلال القصص التى على شاكلتها والتى تنحو نفس المنحى فى المضمون والتعبير عن هــذا المعنى الذى أبرزه ضياء فى كثير من قصص الوطن والتمجيد فى كفاحه ونضاله من أجل الحرية .

وفى قصة « مولد رجل » (١) وهو أمر صعب أن يولد الرجال من جديد . وأن يجاهد المرء مع نفسه وأن يبدأ من حيث كان هو أمر يحتاج إلى قدر من الشجاعة واستجماع القرار ، أمر يجب أن يحتكم فيه الإنسان إلى عقله وطموحه وليس إلى عواطفه وقلبه ، والطموح من أعظم القيم فى الحياة .:. والرجل الذى يصمم أن يولد من جــديد إنسان طمــوح يحــق له أن يعيش موفور الكرامة مرفوع الجبين ، هذه الدلالات والمفاهيم استطاع ضياء الشرقاوى أن يصورها فى قصته « مولد رجل » من خلال ذلك الإنسان الذى نزح من قريته ليعمل مع ابن عمه بائعاً للجرائد ، ويتواكل عليه ابن عمه فى كل صغيرة وكبيرة .. ويستخدمه هو وأخيه استخداما كاملا مقابل طعامهما فقط ! بينما يصور له طموحه أنه يستطيع أن يكون شخصية هامة لهــا خطورتها فى المجتمع (٢) « كم كنت أتمنى أن أجد الناس بعد كل مرة أتخلف فيها ينتظرونني أمام الكشك واليأس العميق يرتسم فوق جباههم .:. ومخايل الأمل تتراقص فى عيونهم .:. وحينما يرونني يندفعون إلى كأنني رحمة من السماء أو شىء ذو أهمية وخطورة .:. ولكن لا شىء من هــذا حدث مطلقاً .. فهناك فتات غــيرى يبيعون الصحف » . وحين يذهب إلى ابن عمه ويخــبره أنه سيترك العمل هو وأخيه .:. وببساطه متناهية يخبره ابن عمه بأن العمل وعدمه هو من شأنهم .. ويصدمه رد ابن عمه وخيل إليه أن أحلامه قد انهارت .:. ويتهدم صرح البطولة عند هذا الإنسان .:. ويتخيل أن البناء الشاهق الذى رسمه فى مخيلته بتمسك ابن عمه به فى العمل وأنه لا يمكن الاستغناء عنه قد هوى من عل وأصبح هشيما تذروه الرياح . (٣) « وهكذا بكلمات قليلة هدم بطولتنا .:.

(١) مولد رجل (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) ص ١٣٥ .
(٢) المصدر السابق ١٤١ .
(٣) المصدر السابق ١٤٢ .

هذا الأحمق .:. كنت أعتقد أنه سيطلب منى بإلحاح أن نظل نعمل معه .:. فأأبى وأمتنع ويتوسل ويتمسح فى ويغرينى .. ولكن لم يحدث شىء من هذا.. ومن العار أن أتوسل إليه أنا .. حقاً ليس هناك عمل آخر ينتظرنى أو ينتظر أخى .:. سنصبح بلا عمل .:. وليس معنا مليم واحد نعتمد عليه حتى نجد عملا ولا أقارب لنا غير أن عمى هذا فى تلك المدينة الكبيرة .. التراجع أمر سهل .:. ياللهول إنى أقذف بنفسى فى النيل ولا أتراجع .. كبريائى .. كبرياء البطل لا تسمح لى بذلك وإلا أصبحت أقل من إنسان عادى .. وهذا ما آأباه على نفسى » .: وينصهر الرجل فى بوتقة الإرادة وحوله أهوال الحياة تحوط به وبأخيه من كل جانب .. فالجوع يطحنهما نظرات أخيه الصغير البريئة تدمى قلبه وتتحرك فى قلبه كوامن الأبوة نحوه ويحلم .: ويحلم كثيراً بأنه رب أسرة كبيرة ويخلق فيه أخوه الصغير هذا الإحساس (١) «كم كنت أحس بالسعادة وأنا مسئول عن أخى الصغير فقط .. فما بالك وقد أصبحت مسئولا عن أسرة كثيرة العدد .. ستة أو ثمانية مثلا .. سيكون هذا أعظم عمل بطولى ذى خطورة وأهمية بالغة وأحسست بقلبى يهتز طرباً لذلك الخاطر .. وسعيت إلى ابن عمى لأخطب أخته ». من خلال هذه القصة التحليلية الذاتية التى أوضحت تلك الطفرة التى ظهرت على قصص ضياء فى مرحلة البواكير والتى ظهرت فيها عنايته باللغة وتوظيفها توظيفاً ملائماً لتجسيد وإبراز المحور النفسى الذى توخاه ضياء فى هــذه القصة . وليس من شك فى أن هذا السرد الرائع فى القصة والذى حقق فيه ضياء التماعة المونولوج الداخلى والحوار النفسى الذى لاءم أحداث القصة وأبرز دلالاتها وجسد معانيها القيمة فى تحريك كرامة الإنسان إلى الأمام وإلى أعلى ومنعها من السقوط تحت رحمة الحاجة .

وفى القصة « السلاح » (٢) آخر قصص مجموعة « رحلة فى قطار كل يوم » نشعر من خــلال هذه النبرة الوطنية التى طغت على سطح القصة بأن هناك فى أعماقها سلاح حاد يصرخ يريد أن ينطلق .:. يريد أن يخرج ويتكلم .. وأن هــذه الصرخة المبتورة ما هى إلا صرخة من الصديق قبل

(١) المصدر السابق ص ١٤٣ .

(٢) السلاح (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) ص ١٤٩ .

العدو فنحن فى معركة بور سعيد ولكن شبح حرب فلسطين والأسلحة الفاسدة لا يزال جاثما فى الصدور من خلال اليد المبتورة للأب وقصة هروبه من المعركة (١) «وامتلأ وجهى بدماء ساخنة .. وتمالكت نفسى .. وعدت .. وكلماتها تدق بأعصابى كمطارق شيطانية هذه المجنونة الحاقدة تحذرنى من ترك محمد وحده إنها تعنى بصراحة .. بل تذكرنى بأننى جبان .. جبان .. الجبان الذى هرب من حرب فلسطين فكان ثمن هروبه بتر يده أنا لست جبانا .. حقاً أننى هربت ولكن فى ظروف قاتلة» . ويستعيد الأب رباطة جأشه من خلال محمد ابنه الذى يتدرب على بندقية خرطوشة ثم أمنيته فى حصول ابنه على بندقية من المقاومة بدلا من تلك البندقية الذى يستخدمها الأب لضرب سمك القرش والدرفيل ويسارع الأب إلى أرض المعركة . فنجد أن سماء منطقة الجبانة قد امتلأت بجنود العدو بينما أرض المعركة قد امتلأت بأبنائه الذين تسلحوا بالصبر والإيمان وببنادق مصنوعة بأيد وطنية وتنطلق الرصاصات من البنادق وتسقط الدفعة الثانية من جنود العدو .. ويستعيد الأب ثقته بالبندقية المحلية وأحس بأن ذراعه المبتورة قد نبتت مرة أخرى (٢) «وزحفت عائداً نحو قلب المدينة لأستلم بندقية وأحسست بها مثل ذراع جديدة نبتت فى مكان ذراعى المبتورة ذراع جديدة .. بالتأكيد .. وتخيلت ابنى فى مكان ما .. فى المقدمة .. بقميصه الأحمر تخيلته ينتصر .. ينتصر .. ويهتف فى إصرار قد قضينا على الدفعة الثانية أيضاً وعلى كل دفعة من جنود الأعداء ستحاول الاستيلاء على بلدنا .. لن يهبطوا .. سننتصر».

وهكذا كان ضياء الشرقاوى فى مجموعته الأولى يبحث عن الذات فى أشكالها المتعددة فى النفس والوطن والعرض والسلوك ، وقيمة الذات كما صورها ضياء قيمة عظيمة يتمثل فيها الانتماء إلى الأرض والأسرة والوطن والجماعة ، وقد نجح ضياء فى ربط هذه المجموعة القصصية بهذا الرباط الخفى الغير مرئى ولكننا نشعر به من خلال ذلك الصراع الناشب داخل الشخوص والذين يحتلون فى المجتمع المصرى قاعه وسطحه . والبحث عن الذات والنفس

(١) المصدر السابق ص ١٤٨ .
(٢) المصدر السابق ص ١٥١ .

بقيمها وكثافتها وحجمها يبدو واضحاً من منظور الرؤية الكاملة، فى قصة « رجال فى العاصفة » حين ينتقل ميشيل ما بين محاولة رأب الصدع الذى ألم به منذ ولاته ورحيل أمه إلى محاولة انتقاد الثورة والظهور بمظهر الثائر الأوحد ذو الآراء العميقة فى الثورية كذلك فى قصة « رحلة فى قطار كل يوم » حيث يبحث النبى عن مخرج لذاته التى انزلقت عبر الحياة وحيث الخلود الأبدية وفى قصة « الجمهورية » حيث يبحث الصياد عن ذاته وسط الثأر والانتقام من قتلة ابنه الصغير وبعد ذلك من خلال القسم بالجمهورية . كذلك فى قصة « التسلل » حيث تبحث الأنثى عن ذاتها فى إغراء الرجل ويبحث الرجل عن ذاته فى الهروب من النفس إلى آبار العقائد والمبادىء . وأيضاً فى قصة « الذباب » نجد أن سلوك الذباب هو نفس سلوك الإنسان الذى لا يستطيع العيش إلا فى جو الفساد والبيئة العفنة حتى لو تطهر وبحث عن النظافة .. كذلك فى قصة « المصنع » نجد هـذا التأرجح الذى عاش فيه « صلاح » ما بين السقوط والنقاء على الرغم من تلك المعاناة التى كان يعيشها وسط جو مشحون بعدم الأمان .. فكل شىء فيه ينذر بزلزال متوقع فى أى وقت . كذلك فى قصة (أعمال الأرض) نجد أن البطل هنا يسقط دون مقاومة فكل الظروف كانت مهيأة لسقوطه بينما فى قصة « المصنع » نجد أن المقـاومة قوية لهذا السقوط مقاومة نابعة من المجتمع .. بينما فى « أعمال الأرض » ساعد المجتمع هنا على سقوط الجميع . أما قصة « مولد رجل » فهى قصة صراع المرء مع ذاته وطموحه .. انتصر فيها الرجل على نفسه ورفض أن تكون لقمة العيش سلاحاً يوضع على رقبته وفضل الحرية النفسية على الخبز المغموس بالمهانة والذل ، أما قصة « السلاح » وهى آخر قصص مجموعة « رحلة فى قطار كل يوم » فنجد صرخة الأعماق فى مواجهة نداء الوطن تجمعنا فى ساحتين ساحة بور سعيد وساحة حرب فلسطين اللذين عاشهم البطل ونجد أن السلام هو الذى يؤرقه ونجده يهرب من ساحة المعركة لأن ذاته رفضت الموت إلا فى سبيل الوطن ولأنه اكتشف أن السلاح الذى يحارب به سلاحاً فاسداً ، أما سلاح المعركة الحالية والذى قبل أن يخوض به معركة الشرف فهو سلاح

مصرى يطمئن إليه ولذلك فإنه قد وضع فيه كل ثقته وذاته واستطاع هذا البطل أن يمنح المعركة ابنه وأن يجد الحقيقة واضحة وسط الرصاص ويجد ذاته وسط المعركة فى ساحة الجبابة حين تسقط الدفعة الثانية لجنود مظلات العدو .

٢ ـ مجموعة « سقوط رجل جاد »

تحتل مجموعة « سقوط رجل جاد » (١) هى الأخرى مرحلة هامة فى مسيرة بواكير الأديب ضياء الشرقاوى إذ أنها تعتبر مكملة للمجموعة الأولى من الناحية الفنية كما أنها صدرت عام ١٩٦٧ أى بعد شهور قليلة من صدور مجموعة « رحلة فى قطار كل يوم » وتعتبر هذه المجموعة عن إتجـاه لاحق للمرحلة التى تلت لمجموعة القطار ، وهذه المجموعة تبحث فى قيم الواقع من المنطق الذى أوضحه ضياء بعد ذلك فى معماره الفنى وكانت هـذه المجموعة وسابقتها هى المرحلة البكر التى خاضها ضياء بشجاعة ومغامرة بحيث كون فيها شخصيته الأدبية وأصل فيها تكوينه الإبداعى الذى تمخض بعد ذلك عن هـذه الأعمال الناضجة التى وضعت ضياء فى مصاف الأدباء المبدعين الذين بصموا عالم القصة فى مصر ببصمات التميز والتفاعل بحيث تأثر الجيل الذى تلاه بأعمالهم . (٢) كما أننا نجد أن لغة ضياء فى المجموعة الثانية قد تطورت من المجرد إلى الحسى بينما كانت اللغة فى المجموعة الأولى تعتمد على الرمز والتجريد كذلك نجد فى المجموعة الثانية أن البناء الفنى يعتمد على التركيب المعقد والمهيأ ليكون ذا أبعاد داخلية عميقة تختفى فيها الملامح ذات الصوت الواحد . ويقترب ضياء هنا بالهموم الإنسانية إلى أقرب نقطة ممكنة فى ذلك الصراع الذى ينشب داخل النفس البشرية والذى ينتج عنه أفعالا ذات دلالة أخلاقية كالخيانة والغدر والقتل والسقوط .

فى قصة « سقوط رجل جاد » (٣) التى أطلق إسمها على المجموعة الثانية من بواكير أعماله يبرز ضياء الشرقاوى وجه المقارنة بين مجتمعى المدينة والريف

---

(١) سقوط رجل جـاد (مجموعة قصصية) دار الكتاب العربى للطبـاعة والنشر ١٩٦٧ .

(٢) عالم ضياء الشرقاوى : رمضان بسطويسى (مجلة فصول) المجلد الثانى العدد الرابع يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ٣٥٦ .

(٣) سقوط رجل جاد ص ٢٥ .

فى سخرية عارمة تذكرنا بأعمال الكاتب الساخر « مارك توين » وذلك من خلال ذلك الخطيب الذى وفد من المدينة ليزور خطيبته الريفية وهو الرجل الجاد الذى ينظر إلى الحياة نظرة واعية متأملة بينما هى فتاة صغيرة لاهية لا تعرف من الدنيا سوى اللعب والضحك والهذل . وتنتقل دراما الحدث فى هـــذه القصة لتحلل ذوات شخوصها بحجم اهتمام تصوير كل منهم . فهذا صفوت أفندى يخشى من العبث الصبيانى الذى تتردى فيه خطيبته والذى لا يتمشى مع سلوكه ولا يوافق مزاجه الشخصى ، وهـــذه لو لو الفتاة الريفية الساذجة تخشى تجهم خطيبها المستمر وجديته المفرطة ، وهى تسعى دائماً للعب والعبث البرئ مع ابن خالها تهرب من هذه الجـــدية المفرطة التى يتردى فيها خطيبها والتى لا توافق هواها ولا مزاجها الشخصى ، وتلك الأم التى تخشى من نزق إبنتها وطيشها وتخشى أن يذهب منها عريسها وتتعرض بنتها لأقاويل أهل البلد (١) « ولكنها صمتت ، وتبعت صفوت أفندى إلى الطلمبة ، وأخذت ترمقه وهو يشمر عن ساعديه ، وأحست بالخوف حين رأت الشعر الكثيف الذى يغطيهما ، وتذكرت ذراعى محمد الناعمتين الطريتين ، وحاول صفوت أفندى أن يجلس على حافة الطلمبة ، فكاد أن يسقط فى الحـــوض الملآن بالماء القذر ، فضحكت بصوت مرتفع ، ورمقها بغضب فواصلت الضحك بعصبية ، فتساءل : بتضحكى ليه ؟ فكرت فى أن تقذف الفوطة والصابونة فى وجهه ، وتنطلق ولكنها صمتت برهة ، أليس له أن يسألها أيضاً لماذا تضحك ؟ وسمعته يسألها ثانية : بتضحكى ليه يا لولو ؟

قالت : علشان كنت هاتقع .

— طيب ودى حاجة تضحك .

— لكن أنا ضحكت عليها .

وقال بصوت مرتفع وكأنه يسمع أمها : لكن دى حاجة ما تضحككش يا لولو .. ولازم ما تضحكيش إلا على الحاجات اللى تضحك بس .

(١) المصدر السابق .

ماذا لو نادت على أمها لتدور له الطلمبة ، فلربما ألقى عليها محاضرة فى طريقة إمساك يد الطلمبة وكيفية تدويرها ، قال لها وهو يضع رأسه تحت فم الطلمبة : دورى يا لولو .

ورأت صلعته حمراء وكأنها طماطاية ، وتخيلته غارقاً فى حوض الطلمبة وصلعته الحمراء طافية وحدها ، فانفجرت تضحك حتى التمعت عيناها بالدموع ، ورفع نحوها وجهه قلقاً ، وأخذ يرمقها لحظة ثم يتساءل :
— بتضحكى ليه يا لولو ؟

ولم تسمع إجابته ، بل واصلت ضحكتها بقوة ، ودخلت أمها مسرعة وابتسامة عريضة فوق شفتيها لعل صفوت أفندى قال لإبنتها لولو شيئاً جعلها لا تمسك نفسها عن الضحك ، وأحست بالسرور لأنه فكر فى أن يضحك إبنتها ويدخل إلى قلبها البهجة ، ولكنها فوجئت به واقفاً وقد أزبد وجهه ، وسقطت أنفه المنتفخة وسط شبكة كثيفة من التجاعيد ، فابتلعت الأم إبتسامتها فى صمت متوتر وتساءلت بتردد : إية يا صفوت أفندى .. بتضحكوا ليه ؟

قال متوتراً : اسألى لولو ؟

— إيه يا لولو ؟

قالت لولو بهدوء وهى تعطيها الفوطة : ما فيش يامه دورى عليه إنتى واللى أصل بطنى وجعتنى من الضحك .

وكما أخرجت حواء آدم من الجنة وسولت له الأكل من الشجرة المحرمة .. استطاعت لولو تارة بسذاجتها المريبة وتارة بألاعيبها الصبيانيــة أن تخرج صفوت أفندى ذلك المثقف الجــاد من جنة جديته وأن تفقده وقاره وربما كان ضياء الشرقاوى يقصد بذلك تحول الثقافة من الموضوعية إلى ثقافة الإسفاف والاعتساف . فبعد أن خرجا للنزهة على الترعة فى حقول القرية

يعود صفوت أفندى وهو يضحك ويسقط الرجل الجاد بعد أن تردى في مأساته المضحكة .

القصة تعتبر من قصص ضياء الناضجة والتى تمثل مرحلة الانتقال من الواقعية إلى الأشكال الجديدة وإن ظهرت فى نفس الهيكل التقليدى العادى إلا أن نسيجها مركزاً تركيزاً شديداً بحيث يبرز كل الدلالات التى يرمى إليها ضياء ومضمونها يعبر عن تلك المرحلة الواقعة فى منتصف الستينات حيث كانت الثقافة تتأرجح ما بين الجدية والإسفاف وتكنيكها يقترب إلى حد ما من تكنيك « جبل الثلج العائم » وألفاظها موحية ومعبرة وإن كانت اللهجة العامية تعيب حوارها من وجهة النظر الشخصية باعتبار أن الفن ليس محاكاة للواقعية للدرجة التسجيل إنما هو استخدام لتلك الأدوات الفنية فى تجسيد إرهاصات وإيماءات من على سطح الواقع إلى داخل فنية العمل وهى مقولة يجب أن يستخدم فيها كل الطاقات المعبرة عن الفن من لغة وشكل ومضمون وأعتقد أن ضياء قد استخدم اللغة العامية هنا لإبراز هذا التناقض الغريب لوجه المجتمع الذى يؤدى إلى سقوط هذا الرجل الجاد .

وفى قصة « رحلة أبى الطويلة إلى المدينة » (١) يصور ضياء الشرقاوى هذه العلاقات الاجتماعية والصلات الروحية التى تربط بين أهالى الريف من خلال هذه الحوادث المترابطة التى نجح كعادته فى أن يستجمع لها أدق التفاصيل ليكون نسيجها بحيث خلق نوعاً من الحياة بعموميتها المتناقضة والمتآلفة من خلال هذه العواطف التى كانت تنبض بين محمد ابن الرجل الذى يمتلك فدانين وبين إبراهيم ابن الرجل المعدم الذى لا يمتلك من حطام الدنيا سوى هذا الوجه المتشقق الممتلىء بالتجاويف . كانت هذه العلاقة التى تربط بين هذين التلميذين واللذين يقطنان غرفة واحدة علاقة باطنها الود والألفة وظاهرها المشاكسة والشجار ، وقد صور ضياء من خلال التركيز على هذه العلاقة طبيعة ما كان يحدث فى أخلاق أهل الريف من تباعد وتقارب وتناحر وتآلف ، من خلال تلك الرؤيه المأسوية المرهفة الحس

(١) رحلة · أبى الطويلة الى المدينة (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ٤٥ ·

الشفافة الملمس(١) « ورغم أنني لم أقل شيئاً ولم أتسبب فى ضربه فقد خاصمني يومها ، ونام فى وسط المرتبة ، والتف باللحاف وتركني أنام على حرف الحصيرة ، وحاولت أن أصالحه وأفهمه بأن ليس لى ذنب فيما ناله من صفعات ، وقلت له : إنني أكره الأستاذ يوسف لأنه ضربه ، فلم يصدقني وظل ساكتاً لا يكلمني ونزلت واشتريت فول للإفطار ، وغسلت البراد والكوبين وبريت له قلمه الرصاص ، وأخذت ألمع له الحذاء ، فابتسم لى ، وجذبني من ياقة جلبابي ،ولكنني فى بطني ضاحكاً ، فضحكت معه وأخذنا نعدو وراء بعض وحملت له الحقيبة » . وقد استطاع ضياء أن يحشد لهذه القصة أدق دقائق النبضات الداخلية التى كانت تعتمل فى نفوس شخوصها خاصة فى شخصية إبراهيم الذى كانت حساسيته المفرطة وانتماؤه لقريته وأسرته تجعله يضحى براحته وسعادته فى سبيل هذا الانتماء ، فعلى الرغم من تعرضه لكثير من الإيذاء من محمد إلا أن تسامحه يصل إلى حد التضحية براحته من أجله .. أما الانتماء الأقوى فهو انتمائه لأسرته وإحساسه نحو أبيه بحب جارف حتى أن البلغة التى كان أبوه سيلبسها حين يذهب إلى المدرسة ليقابل ضابط المدرسة كانت هى شغله الشاغل وقد أرقه عدم نظافتها ، وقد بذل قصارى جهده ليجعلها نظيفة حتى تلائم والده (٢) « وتناولت (البلغة) وأخذت ألمعها وأدعكها بشدة بطرف جلبابى ، لابد أن يذهب بها لامعة ، ويقف بها أمام المشرف ويقول له : أنا أبو إبراهيم .. ويراه المشرف منتعلا (بلغته) لامعة نظيفة . وقلت له : جدع يابا اللى جبت البلغة علشان تروح بها المدرسة » .

ولكنه لم يجبنى ، إذا غرق فى النوم أخذت أدعكها مرة أخرى بشدة حتى بدأت تلمع ، وأدخلت فيها قدمى ورمقتها من بعيد (بلغة جديدة بشيخ خفر) .

أما الانتماء للقرية فقد صوره ضياء تصويراً رائعاً حين تمنى إبراهيم أن يمر القطار بقريتهم حتى تصبح هذه القرية من القرى المهمة فى هذه الناحية (٣)

---

(١) المصدر السابق ص ٤٦ .
(٢) المصدر السابق ص ٦١ .
(٣) المصدر السابق ص ٥٥ .

« وفى اليوم التالى أخذنا نلف فى البلدة ، وأثارنى جداً أن أكتشف أن القطار يمر بها — رغم أننى سمعته بالأمس — وودت لو أن القطار كان يمر بقريتنا » وتنتهى القصة بهذه الرؤية المأساوية الموباسانية الغير متوقعة والتى توخاها ضياء فى العديد من قصص هذه المجموعة .. فقد ذهب أبو إبراهيم إلى المدرسة حافيا بعد أن جاهد إبنه فى أن يلمع له (البلغة القديمة) وسقط الابن غارقاً فى عرق الخجل ، كما سقط الرجل الجاد بعد تلك المحاولات المستميتة لإسقاطه فى قصة « سقوط رجل جاد » وكما سنجد فى العديد من قصص ضياء أن النهاية الموباسانية تطل علينا من أكثر قصص مجموعة الوسط إن صح هذا التعبير عن مجموعة « سقوط رجل جاد » .

وفى قصة « الحارس والضحية (١) » يعنى ضياء بهذا الحدث النفسى الذى يطل من رأس الحارس والذى يحاول من خلاله أن ينقلنا عبر الحدس والتخمين الذى ينتاب القلب .:. ومدى نجاح القلب وفشله فى الحدس والتخمين. وهل من الممكن أن يتحرك القلب ويحس بالاشياء من تلقاء نفسه أم أن الأمر يحتاج إلى الإفصاح والتلميح .:. والحارس هنا فى هذه القصة هو حارس على الضحية وليس حارساً على الممتلكات الذاتية .. فثمة اغتصاب سيقوم به العمدة لزوجة إبراهيم الجميلة ويقوم عبد السلام الخفير الخصوصى للعمدة بحراسة إبراهيم الذى يروى حقله ليلا حتى ينتهى العمدة من مهمته .. ويضع عبد السلام القلب فى مخبار التجربة عن طريق هذا الحوار الداخلى مع النفس .:. هل سيشعر عبد السلام بما يدور فى بيته أم لا .:. (٢) « ووجد عبد السلام نفسه يفكر مرة ثانية فى حكاية القلب ، وهل هو ينبىء صاحبه بما سيقع له من مخاطر ؟ وأحس بأن صحة هذا الأمر مشكوك فيه ، وإلا لما أتى إبراهيم الليلة . وأشعل سيجارة أخرى وصب كوبا من الشاى ودفن الكوز فى بصابيص النار هل القلب خائن بهذه الدرجة ؟ ورشف رشفة طويلة من الكوب ، وجذب نفساً عميقاً من السيجارة .. وأحس بالذعر فجأة .:. وأمسك بندقيته ، وأوقف المكنة ، لقد انقطع عن أذنيه غناء إبراهيم ،

---

(١) الحارس والضحية (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ٦٥ .
(٢) المصدر السابق ص ٦٦ .

فهل ذهب ، هل حدثه قلبه » . وتنتقل عدوى هـــذا الإحساس إلى قلب الحارس إبراهيم .. لماذا لا تكون زوجته هو هي التي بين ذراعي العمدة الآن .. ويكون هـــذا الموقف من تدبير العمدة حتى يبعده عن مسرح جريمته ، وتعتمل ثورة نفسية عارمة في صدر عبد السلام حتى إنه ليقطع الشك باليقين فيسأل إبراهيم عن زوجته الذى يعجب من هذا السؤال .. فقد رآها عبد السلام بنفسه في البيت .. ويجيبه من باب المزاح بأنها سافرت عند أمها بمصر .. وعلى الفور يسرع عبد السلام ببندقيته وثورته إلى منزله الذى يفاجأ بأن زوجته نائمة .. وحين يعود للحقل مرة أخـــرى لم يجد إبراهيم وإنما وجد الماء قد كسر القناة في أكثر من مكان ووجد فأس إبراهيم في مكانها وحيدة .. والقصة في حد ذاتها قصة واقعية يعتمل فيها نواحي نفسية تتركز جميعها في صدر الحارس الذى يحمل على عاتقه شكل القصة ومضمونها والذى يعرف كل تفاصيل الحدث المباشر بصفته الحارس مرة وتحوله إلى ضحية مرة أخرى .. وقد كانت اللقطة التي إنتقاها ضياء لهذه القصة لقطة ذكية صبها في وعاء اللغة المنظورة مع الحدث والتي حلت محل الشكل فكانت هي المحور الذى تدور من خلاله القصة وان كانت عامية الحوار قد باعدت بين جمالية هذا الشكل اللغوى الذى جاليته من خلال هذا السرد المباشر وبين الحديث الحوارى الذى لم يتمش مع شكل القصة ولغتها وإن كان قد بدأ من خلال واقعية القصة عفويا وتلقائياً .

أما قصة « الحـــديقة » (١) التي كتبها ضياء الشرقاوى في البداية كقصة قصيرة ثم حولها بعد ذلك إلى رواية من ثلاث أجزاء .. وهي كما يقول عنها الأديب المرحوم محمد عبد الحليم عبد الله (٢) « إن هذه القصة من الممكن أن يقال فيها كلام كثير ، فقد أدخلني كاتبها في عالم متناقض كثير الصخب .. كثير الصمت .. عاقل إلى حـــد التفلسف .. مجنون إلى درجة التخبط إيجابي إلى درجة السهر .. سلبي إلى نومة أهل الكهف ، واقعي ؟ لا أظن ..

(١) الحديقة (مجلة المجلة — العـــدد ١١٦ — أغسطس ١٩٦٦ ص ٥٢) روايات الهلال — العـــدد ٣٢٨ — أبريل ١٩٧٦ ، (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ٧٧ .

(٢) تعقيب على قصة الحديقة : محمد عبد الحليم عبد الله (المجلة — العدد ١١٦ ، أغسطس ١٩٦٦) ص ٥٩ .

رمزى ؟ ربما كان الجواب نعم .» والقصة كما يخيم على جوها العام منذ بدايتها وحتى نهايتها تبدأ بالموت . (١) « ربما ماتت يا دكتور ، بل من المؤكد أنها ماتت ، فكل من يصبح ذا صلة بهذا المجنون يصير محكوماً عليه بالموت » .
وينتقل الموت عبر زوايا القصة وأركانها فهو ينتقل إلى الابن الأصغر أثناء كفاحه مع أسرته لإعادة مجد الحديقة القدم ومحاولة إصلاحها من جديد ، ثم ينتقل إلى الابن الأكبر الذى كان يحمل مع حبيبته عبء الأمل وكاهل اخضرار الحديقة ونمو الأشجار والأزهار فيها ، وقد وجد ميتاً فى أحد آبار الحديقة واكتشف هيكلة العظمى فى قاع البئر .. ثم ينتقل الموت إلى أهالى القرية الذين وقفوا مكتوفى الأيدى أمام عبث هذا المجنون ومحاولته استئناف الوصول إلى المستحيل لتحويل الحديقة الميتة المتكلسة إلى حديقة غناء كسابق عهدها وتحديه للطبيعة التى كثيراً ما كانت تنتصر عليه وعلى إرادته ولكن إرادته ومثابرته كانت هى سلاحه الوحيد العنيد .. وتنتهى القصة بالميلاد .. ميلاد الوريث الذى يرث هموم الصبر .. والقصة فى سياقها العام رمزية والحدث فيها يمثل القصة كلها من خلال هذا الجنون العاقل الذى يمثل الحياة بمتناقضاتها وصعوبتها وإستمراريتها وحكاية الحديقة هى حكاية كل زمان ومكان .. فالصبر والمثابرة هما سر الحياة .. وكم من أحلام قد تحولت إلى حقائق .. وما الحديقة إلا نموذج حى للحياة بكل أبعادها ومكتوناتها (٢) « ولكن بعد قليل يا سيدى الدكتور سوف تدرك تماماً أن ما ليس له معنى فى الوقت الحاضر سوف يصير له معنى بعد ذلك ، وما يغمض على عقولنا فى وقت ما يصير معروفاً فى الوقت الذى يليه ، ما علاقتنا جميعاً بالأمل الإنسانى ؟ هذا هو السؤال الذى يلح على رأسى الآن .
هل نحن كلنا مسئولون بعضنا عن آمال بعض ؟ ربما تراءى لك هذا السؤال ساذجاً أو لا معنى له أو سؤال رجل أضنت قلبه الآلام والأسرار الحزينة التى تلقيها أمامنا المصادفات ، يجب أن نرفض المصادفة ياسيدى الدكتور ، فنحن الذين نصنعها ، فلو كنت قد أفشيت السر ما كان لهذه المصادفة أية قيمة

(١) الحديقة (روايات الهلال العدد ٣٢٨ أبريل ١٩٧٦) ص ٨ .
(٢) المصدر السابق ص ١٣ .

الآن ، وإن كان هذا الإفشاء لا يغـير من مصايرنا وأقدارنا ، إنى أحكى لك ياسيدى الدكتور حكاية قديمة جذورها فى المستقبل وليس فى الماضى ، لك أن تضحك لهـذه الملاحظة الساذجة ياسيدى الدكتور ، فلقد استمروا فى العمل بالحديقـة ست سنوات متواصلة حتى صار الأمر خرافة لا يصدقها العقل وصارت الحديقـة حكاية يرويها مجنون ، ولكن العجوز الصلب الصلب الرأى يؤكد أنها حكاية يرويها عاقل لأناس مجانين ولا برء من جنونهم » .

والواضح أن قصة « الحـديقة » كانت هى المختبر الحقيقى الذى بدأ ضياء الشرقاوى يجرب فيه أعماله المنظورة فى الإبداع القصصى والدليل على ذلك أنه حين نجحت التجربة معه فى مختبره الجديد سار فى نفس التجربة إلى مرحلة أخرى وحولها إلى رواية تتقلب فى ثلاثة أجزاء معملية كل جزء فى مختبر حقيقى دعم فيه ضياء تجاربه الجـديدة فى فن القصة والرواية معاً وقصة يعتمل فى داخلها تأثيرات هيمنجواى فى « العجوز والبحر » من ناحية المضمون واللقطة القصصية الرامزة لهذا الإصرار والصبر الذى يعتمل داخل النفس البشرية .. وقد نجح ضياء فى رسم شخصيات هذه القصة بأجزائها الثلاثة وبخطوطها الداخلية ومعالمها الخارجية وكسر بها كثيرا من قواعد كتابة القصة فى مرحلة الستينات وما بعدها .

وفى قصة « الضيف » (١) والتى تعبر عن مأساة الفرد من خلال الإحساس بمأساة المجموعة والتى توخى فيها ضياء والواقعية الموغلة فى حشد التفاصيل التسجيلية حتى يستطيع أن يضع يده فى النهاية على هذه المأساة التى تكونت من تراكم سحابات الفقر وطبقية المجتمع . وهى ليست القصة الأولى التى نسجها ضياء للتعبير عن أوضاع اجتماعية مهترئة .. فقد كتب قبل ذلك قصة « أعمال الأرض » والتى تربط فيها بين الفقر والسقوط وقصة « رحلة أبى الطويلة إلى المدينة » والتى كشف فيها عن حجم المأساة التى يتردى فيها الفقراء وحجم الملهاة التى يعايشها القادرون الأثرياء .. كذلك قصة « ناس فى الليل » التى

(١) الضيف (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ٨٥ .

تكشف زيف المجتمع واستبداد الفرد بالفرد .. وقصة الضيف قصة واقعية تقليدية لعبت فيها اللغة دوراً هاماً فى تأصيل هذا العمل وتطويره وتوضيح الشكل المباشر الموحى للقصة والوصول من أسهل الطرق إلى المضمون الذى أراد أن يعبر عنه الكاتب (١) « وجلس نبيل فوق (المخلة) فى هدوء وأحس بشىء من الراحة وأقفل أحمد كتاب الحساب ووضع داخله الكراس وأخرج كتاب العلوم « ووش » الوابور ، وسمع صوت الأم وهى تغسل البراد وتملؤه ، وفتح أحمد الكتاب عند آخر درس ، لم يكن نبيل ينظر إلى شىء غير زجاجة اللمبة ، كان يفكر فى أن ينصرف ، ولكن إلى أين ؟ لقد جاء وخلاص .. ورمقت الأم زميل ابنها،وتمتمت « صلاة النبى » . وأحست بالزهو وضعت البراد فوق الوابور ، وغطت عجيزة حودة بالطرحة وإن كانت تظهر أجزاء منها خلال الثقوب ، ولمح نبيل لأول مرة نافذة عريضة فى الحائط من فوق رأس زجاجة اللمبة عليها حلل وأطباق وعلب كرتون قديمة ، قال أحمد : أنت فهمت الدرس الأخير ؟ .

والضيف هنا هو المفجر للموقف الذى كان هادئاً ساكناً سكون الماء الراكد وحين وفد على هذه الأسرة الفقيرة حوله إلى اهتزازات دائرية متحركة فى الماء وتتلخص القصة فى أن نبيل زميل أحمد فى المدرسة الابتدائية يحضر إليه فى ساعة متأخرة من الليل وأسرة أحمد على وشك النوم ونبيل هذا هو ابن البيه المأمور بينما أحمد من أسرة فقيرة للغاية ، ويقع أحمد فى ورطة عندما علم أن نبيل قد جاء ليبيت عنده لأنه غاضب من أسرته ويقع فى حيص بيص ، ماذا يقول لأبيه وكيف يوصل له هذا الخبر ؟ وتتضح المأساة من خلال الحالة الاجتماعية التى لا تسمح بمثل هذا الوضع . ولكن الأب يعرف ويرحب بالضيف بعد شىء من التوجس . وينام نبيل مع أحمد وأخيه . وفى الصباح تتكشف بقية المأساة حينما حل ميعاد تناول طعام الإفطار ويقضم نبيل قطعة من الخبز الناشف الرجوع ويحاول أحمد أن ينقذ الموقف . فنبيل غير متعود على هذا الخبز . وتتحرك حساسية السن الصغير . ويقف أحمد موقفاً لم يقفه طول حياته الصغيرة ، ويتحرك فى بطه

(١) المصدر السابق ص ٨٨ .

ناحية حصالته (١) » فازداد خجل نبيل ، وتعاظم حزن أحمد هو وحده الذى يعرف السر ونهض فى صمت وغادر الغرفة ووقف فى دورة المياه المظلمة يفكر بقلق . هل . هل يفعلها ؟ يجب أن يفطر نبيل . ماذا سيقول فى المدرسة لزملائه وتسلق مقعداً بلا قاعدة . ومد يده فى حذر وحزن يتحسس حصالته فوق السفون وحينما لمستها أصابعه سرى تيار جارف فى جسده هل يكسرها حقاً ؟ وفكر فى أن يعيدها إلى مكانها . لن يكسرها . ماذا سيقول نبيل له بعد ذلك ، سيقول أننا « غلابة » أليس كذلك ؟ ووضع الحصالة جانباً وذهب إلى الغرفة ليعود بالسكين . وأحس بأنه يطعن حصالته فى قلبها طعنة مميتة . وكانت للقروش حشرجة غريبة داخلها . ووسع الفتحة حتى سارت مثل جرح غائر وسكب القروش فى راحته . كان ملمسها غريباً . وأعاد الحصالة المكسورة إلى مكانها ليصلحها عندما يعود من المدرســة ، وذهب إلى الغرفة يهزه إحساس غامر ، وجد أخواته يلوكون آخر قضمات الأرغفة فى أفواههم .. ونبيل جالس على حافة السرير ونظراته تنسكب بين قدميه ، ونادى أحمد على أخيه إبراهيم وأخذه خارج الغرفة . وقال له : خد يا إبراهيم .. روح اشترى رغيف صابح .. هه .. رغيف صابح .. وبصابع طعميه .. روح اجرى » .

وقصة الضيف قصة تمتلىء بالحيوية والحياة .. نجد فيها لمسات كثيرة من رواد القصة فى مصر (تيمور — البدوى — إدريس) ونجد فيها تأثيرات « تشيكوف » و « ديستويفسكى » تحفل القصة باختيار تلك اللحظة الحياتية والتى برز فيها وجه التناقض الذى يعزم به ضياء فى كثير من قصصه والتى تبرز بعض الصيغ الفلسفية التى تعترض حياتنا حيث الإحساس بعــزلة الإنسان حتى وهو وسط مجتمعه .. وحيث الإحساس بأن الإنسان ملقى قدريا وسط مجموعة من المتناقضات هو احــداها فالفقير يرى الغنى أمامه ليلتمس منه المساعدة بينما هو أولى بهذه الرعاية على نفسه والقصة مكثفة تكثيفاً ضمنياً يبرز اللحظة القصصية والحدث الدرامى من خــلال ذلك الضيف الوافد على تلك الأسرة الفقيرة .

---

(١) المصدر السابق ص ٩٢ .

وفى قصة « ناس فى الليل » (١) يصور ضياء الشرقاوى فى سلسلة ما كتبه من مأسى يعرى به وجه المجتمع الذى استبدت به الصورة القبيحة واختفت منه وجه الرحمة وتضاءلت عنده الإنسانية وتصاعدت منه الرذيلة وتفشى فيه الفساد .. ويكشف زيف هـذا القناع الذى يرتديه الناس فى مسوخ من الكهنوت بينما هم مجموعة من الشياطين التى لا تتورع عن امتصاص دماء غيرهم وتتحرك هذه الصورة القصصية عند ضياء عبر حارس السيارات الذى يقف فى هذا الميدان الواسع بجوار أحد الملاهى الليلية ينتظر خروج السيارات من أماكنها لقاء قروش زهيدة .. وفى وسط هذه الرياح الباردة يتحسس جيوبه .. فقد قسم جيوبه إلى مناطق للادخار كل جيب يخص أحد مناطق الاهتمام فى حياته ، فهذا للأكل وهذا للإيجار وهذا لزوجته وهذا له شخصياً وهـذا لسميحة ابنته وكان هذا الجيب هو أهم هـذه الجيوب إذ يحتوى على ورقة بيضاء كتبها له الطبيب فيها علاج سميحة .. ويحتل هـذا الجيب المحور الذى بنيت عليه هذه القصة فمنه تصاعدت مأساة الحـدث وحوله كانت أهتمامات شخصية الحارس الذى كان يدخر فيه علاج ابنته ويترك بقية الجيوب دون أهمية .. ويجلس الحارس بجوار سيارتين صغيرتين وسيارة كبيرة انتظاراً لخروج أصحابها وكان لا تهمه السيارتين الصغيرتين بقدر ما تهمه هذه السيارة الكبيرة الفارهة التى لابد وأن يدفع أصحابها مبلغاً كبيراً . وسرح به خياله فى أحلام اليقظة .. وتخيل صاحب السيارة وهو يعطيه الجنيه المطلوب لشراء دواء ابنته سميحة ثم يوصله إلى منزله ويلاطفه ويسرى عنه هموم الحياة .. ولم يفق الحارس إلا على سباب صاحب السيارة وثورته العارمة ويصل ضياء بالمأساة إلى ذروتها « (٢) أيها الحمار أين أنت ؟ »

— هذا هو أنا يا سيدى ؟

كان صاحب العربة الفارهة .. رجل قصير ضخم .. له رأس كبير .. وعينان تلتمعان بالسكر والغضب .. وتقف إلى جانبه فتاة رقيقة من فتيات الملهى .. رآها كثيراً تذهب مع الرجال فى مثل هذا الوقت .

(١) ناس فى الليل (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ٩٣ .
(٢) المصـدر السابق ص ٩٥ .

— أين فوانيس العربة يا لص ؟

كأن لكمة قوية سقطت فوق رأس الحارس فأفقدته الوعى .. فوانيس ماذا يقصد .. هل سرقت وهو نائم ؟ وأخذ يحملق فى العربة بذهول والرجل الضخم يعلو حولها ويلوح بيدية فى عصبية .

وتمتم : والله يا سيدى .

— أين كنت ؟

— لم أتحرك من هنا يا سيدى والله .

— إذن كيف سرقت الفوانيس ؟

— لم أتحرك من هنا يا سيدى والله .

كان الرجل يزداد صخباً ويتحسس أماكن الفوانيس فى غضب .. ولم يعرف الحارس ماذا يفعل وقد تملكه الخوف وأخذ ينظر هنا وهناك لعل أحداً ينجده ويقف إلى جانبه ؟ ليته يستطيع أن يعلو بأقصى سرعة ويذوب فى الظلام .

وتتعاظم احداث القصة وتتطور إلى ذورة الحدث ويصر الرجل على اصطحاب الحارس إلى القسم ويمثل هـذا الإصرار من الرجل البعد الحقيقى والدلالة الموحية لتعرية وجه المجتمع وكشف زيفه ويتدخل المارة بمحاولة فك هـذا الاشتباك تارة بالكلام وتارة بمحاولة سداد قيمة الفوانيس ولكن الرجل يصر على تحصيل مبلغ ثلاث جنيهات كاملة .. ولم يبق إلا أن يشترى حريته .. ويضطر أن يعبث بجيوبه حتى يصل إلى جيب سميحة .. ويبرز وجه المأساة واضحاً جلياً .. ويزداد الحدث صعوداً ، ويتصاعد الموقف الدرامى من خـلال هذه اللحظة المأسوية ويبرز الوجه القبيح للمجتمع (١) « ومد عم بيومى يده من خلال زراير الجاكتة وتحسست أصابعه طريقها إلى جيب سميحة وأحس بيد ابنته تمتد من الجيب وتبعد يده من النقود .. لا .. لا يا أبى .

(١) المصـدر السابق ص ٩٨ .

سيأخذنى إلى القسم يا إبنتى .. إنه مصر .. وسأدفع الجنيهات الثلاثة هناك أو أحبس .. سأموت يا أبى سأموت إنى أنتظر الدواء منذ شهر .. السعال يمزق صدرى .. والدماء تلوث شفتى .. سيعوضنا الله يا إبنتى وليرزقنا برزق » يستمر هذا الحوار الداخلى بين الأب وابنته فى صراع حـول ثمن الدواء .. وتستمر يد عم بيومى فى العبث بجيبه وما يعتمل فى قلبه تنوء بحمله الجبال ويتحول الديالوج الداخلى إلى مونولوج داخلى بعد أن يتدخل الطبيب بوجهه وكلماته الحازمة « اشتر لها الدواء » (١) هل أعود إليها وجيبها خال .. ماذا ستقول سميحة ؟ اليوم فى جيبك عشرة قروش يا سميحة .. اليوم فى جيبك واحد وعشرون قرشاً يا سميحة .. اليوم صاروا ستة وثلاثين .. سأشترى لك الدواء قريباً يا سميحة .. ماذا سأقول لها اليـوم ؟ هل سأقول لها لم يعد فى جيبك مليما واحـداً يا سميحة .. ها أنت يا ابنتى .. لا .. مازال الطريق إلى الجنيه طويلا .. مازال الطريق إلى الشفاء طويلا .. كانت أصابعة تتلاحم .. تتقدم بتردد .. هل تواصل الطريق وتنتزع من بين أصابعها الواهنة حق الدواء رغم الدموع .. أم تنكص وليكن ما يكون ؟ يا ابنتى العزيزة .. أعدك وعداً صادقاً .. سأشترى لك الدواء قريباً سأسأل جارنا قرضاً مرة ثانية .. سأستعطفة .. وسيأتى فى الغد مائة عربة وعربة وكل النقود ستكون لك .. ستكون للدواء .. صدقينى .. لن أستطيع أن أدفع لهـذا الرجل ثلاثة جنيهات بمفردى .. فى القسم سيحبسوننى وربما سحبت منى الرخصة .. هل يرضيك هذا ؟ لن ترينى إذا حبسونى فى القسم .. ولن أستطيع أن أراك .. أما فى الغد فستأتى مائة عربة وعربة بالتأكيد .. وكل النقود ستكون لك .. خذهم يا أبى .. خذهم .. واصطدمت أصابعه بالقروش .. وأفرغ قبضته فى يد الرجل وهو يقول : هذه نقود سميحة ثمانية وثلاثون » .

من خلال هذه الثورة الداخلية التى اعتملت داخل ذهن الحارس وداخل وعيه ومن خلال تلك الثورة الخارجية التى أثارها صاحب السيارة الفارهة يبرزوجه التناقض فى المجتمع .. والتناقض وخطوطه وأشكاله المختلفة أحد

---

(١) المرجـع السـابق .

سمات أدب ضياء ، وفى هـذه القصة أراد أن يبرز خطوطه الأساسية ، ويجسد معانيه ويكثف رؤاه من واقع اللحظة المنتقاة بعناية ليعرى بها الوجوه التى تختفى وراء ستار الطهر والنقاء .

وفى قصة « الغريم » (١) نجح ضياء الشرقاوى فى استحضار قصة قابيل وهابيل تلك القصة الأبدية بين الأخوين الغريمين اللذين يحاول كل منهما أن يفوز بحواء الصغيرة ويقـدم أخيه قرباناً على مذبح الحب .. وقد اختار ضياء صفحة النيل مسرحاً لأحداث قصته ، فحوادثها تدور فى قارب يجوب النيل ثم على صفحته حيث يسبح الغريمان .. فالغريم الأول يجد نفسه الأقوى على صفحة الماء لبراعته وخفته فى السباحة والغريم الثانى .. يجد نفسه الأقوى فى البر لقوته الجسدية والعضلية ، ويتجادلان فى الماء وهما يسبحان حول الفوز بقلب فتاة أحباها معا ويحاول الغريم الأول أن يقتل زميله بالاستحواذ على القارب والابتعاد به من منطقة السباحة المليئة بالدوامات وهو بذلك يقتل فى زميله أيضاً روح الغرور ويقلم أظفاره من وجهة نظره وقد أنهى ضياء هذه القصة نهاية موباسانية غير متوقعة إذ أن الغريم الأول عندما خرج بقاربه إلى الشاطئ وجـد زميله وقد استرخى على الشاطئ وفى عينية نظرات التهديد والوعيد وقد نجح ضياء من خلال المونولوجات الداخلية والديالوجات النفسية فى أن يعبر تعبيراً حياً عن نفسية كل من الغريم الأول الذى هو قابيل والغريم الثانى الذى هو هابيل واللذان يمثلان عنصرا الحياة والصراع من أجل البقاء (٢) « وحلق فوقنا طائر صغير يخدش صفحة المـاء بمنقاره ، ماذا لو سبقته وأخذت القارب وابتعدت حتى أعذبه وأهينه بدرجـة قاتلة وأدعه يشرب برميلا من الماء ، أتركه للأمواج تؤدبه وتقلم أظافره ، ويأخذ فى متابعتى بيأس وأمل وقد تجلى الصراع بيننا سافراً وظهرت الحقيقة كوضح الشمس ، وأرغمه على أن يتخلى عن منافستى فى فتاتى ، بعد أن

(١) الغريم (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ١٠٣ .
(٢) المصدر السابق ص ١٠٧ .

يفهم أنني لست غريماً ضعيفاً كما يظن ، وليست إهانتي أمامها بالشيء الذي يغتفر أو الذي أنساه بسهولة » .

وقد نجح ضياء الشرقاوى فى إستخدام لغة موحية تتسم بالقوة لتلائم هــذا الصراع الذى هو لب المضمون وقد تطورت اللغة من خلال الحوار والمونولوجات الداخلية عبر هذه الجمل الصغيرة ذات الومضات السريعة المتلاحقة .. وقد كان لزاما على ضياء أن يتحدث بادىء ذى بدء من خــلال ضمير المتكلم طالما هو يحفل ببعض المونولوجات الداخلية التى تصور هذا الصراع بين الغريمين .. والحدث فى حد ذاته حدث موضوعى وهو يعد من بدايات التجريب عند ضياء وقد غلفه فى هــذه القصة بتلك اللمسة الرمزية التى أصبحت خطا موازياً للواقعية فى بواكير أعماله الأولى . والقصــة تظهر فى أجزائها الحيوية بعض الزوايا النفسية وهى تطل علينا عند الغريم الأول من خلال اللغة وعند الغريم الثانى من خلال تلك اللامبالاة التى يتطبع بها .

وفى قصة « الصيد » (١) يصور ضياء الشرقاوى من خلال تلك القصة الرمزية التى حاول فيها أن يتجنب التصريح إلى الرمز والتلميح عن الحياة بتناقضاتها وبذلك التهافت المجنون على مغرياتها .. ومحاولة الصيد فى الماء العكر .. لقد صور ضياء من خــلال الرمز أيضاً هــذا المتفشى فى الحياة .. فالصيد هو وجه الحياة الحقيقى .. الجميع يحاول الصيد بأى طريقة والمكيافيللية تسيطر على قلبها بكل الوسائل . فالصيد هو الهدف والوسيلة فى نفس الوقت الجميع يصطادون بأى وسيلة وبشتى الطرق حتى لو كان الشيء ليست له أهمية المهم هو تحقيق شهوة الامتلاك وهدف الاستحواذ .. وقد نجح ضياء عبر تلك الإسقاطات الرمزية التى تعبر عن مكنون ما يعتمل فى قلبه وصــدره نحو الحياة فى تصويرها بكل دقائقها وبشتى تفاصيلها فالحشرات التى يصطاد بها الطفل ذو الشعر الأحمر الطيور الصغيرة هى النفاق التى تمتلىء به الحياة والتى يجذب مغرياتها بسهولة ويسر . هــذا الإعلان الكبير الذى يتوسط انحناءه الشارع الأخيره والذى يصور الجنس المعلن من خلال

(١) الصيد (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ١١٠ .

تلك المرأة وهـذا الرجل اللذان تآكل جسدهما على الرغم من نضارة نظراتهما .
وهذا تعبير أيضاً من بشاعة الجنس وتأثيره فى الحياة إذا لم يكن عبر القنوات الشرعية (١) « انه هنا .. فى ثيابى .. وفى شعرى ، وفى جلدى ، أنه فى كل شىء ، فى كل شىء ، رألقت بالكوز فجأة بكل قوتها وأحست به يرتطم بعيداً كأنه يرتطم بداخلها . (أنا لا أهتم بشىء . أنا لا يهمنى شىء ، سأجد ألف رجل إذا شئت) انحنت مع انحناءة الشارع الأخيرة ، ووجدت نفسها أمام حائط الإعلان ، لم يكن له معنى هذا الحائط ، خمسة عشر متراً طول وخمسة أمتار عرضها ، وإعلان قديم متشقق يلتصق بالخشب يتهافت ، ما فائدة أن يكون الإعلان قديماً مهجوراً ، باهتاً لدرجة أنها لا تعرف ماذا يقول هـذا الرجل الذى يملأ نصف اللوحة لتلك المرأة الماثلة أمامه ؟ لابد أن الصورة تقول شيئاً ما ، والتآكلات . التآكلات . التآكلات ، استشاطت فرحاً ، وأحست بالتوفر ، استمرت ترمق الرجل وترمقه وتقاوم التآكلات فى جسده وجسدها » .

وقد عبرت هذه المرأة التى انحدرت مع الشارع المنحدر المنحنى فهى تمثل عهر المجتمع وقهره وانحداره نحو الرذيلة والسقوط حين تتعرى وتتساقط عليها غمرات الشمس التى تمثل عين الحقيقة حين تنشط (٢)« أسندت ظهرها إلى حائط الإعلان ، كانت تقاوم التآكلات فى جسدها ، غمرت الشمس عينها بمرح ، ألقت نظرة حواليها ، لم تر أحداً خلعت ثوبها واستلقت عارية فى حضن الشمس الضاحكة . سمع الولد الصغير صوت حركة خلف حائط الإعلان . نظر من خلال ثقب خلفه . ورأى الفتاة عارية » .

من خلال هذا المجتمع المتهرىء المنفسخ ، كان الصيد والانغماس فيه هو العمل الرئيسى لكل الكائنات ابتداء من الحشرات الصغيرة التى تنغرس فى سن الفخ حتى الشمس التى كانت تلعق الحشرات بحنان هى الأخرى وكانت تركن للكسل .. فالحقيقة حين تضعف ويباغتها التكاسل يزداد الفساد فى المجتمع وينشط الصيد أما إذا قويت الشمس فإن نشاط الفساد يتلاشى

(١) المصدر السابق ص ١١٤ .
(٢) المصدر السابق ص ١١٥ .

ويضعف. هـذا هو ما صوره ضياء فى قصة « الصيد » وامعاناً فى إبراز هذه السمة أسقط ضياء بعض الإسقاطات الموحية والتى عبر عنها بهذا المقطع فى القصة (١) « أخذت البيوت تتفكك وتتباعد ، وانحنى الشارع انحناءته الأخيرة ، وسقط فى الأرض الخربة الواسعة كان سقوطه فظيعاً ، وقام حائط الإعلان عند رأسه كشاهد القبر » .

علاوة على ذلك فقد نجح ضياء من خلال بحثه عن الراوى داخل العمل ومحاولة ضمه إلى صفه فى عرض هـذه الصورة القصصية الرمزية ، ومن خلال طريقة السرد الغير مباشر والتى يوضح رؤيته الجديدة لشكل القضية من حيث إخفاء الحدث وجعل المتلقى يشعر به من خـلال إسقاطات رمزية عبثية . كما أن الناحية الجمالية للقصة خرجت إلينا من خـلال اللغة التى كانت هى البطل فى هذا العمل إذ أنها تقـوم بالتصوير ودفع العمل إلى اظهار وجه جماليته (٢) « كانت الحشرة قد كفت عن المقـاومة عن الحياة ، قلبها بين يديه ، حملق فى عينيها الزجاجتين برهة ، نفـخ فيها بأنفاسه لعلها تدفأ وتتحرك ، وضعها فوق الأرض لعلها تباغته وتجرى ، لم تتحرك من مكانها ، ابتعد عنها خطوات ، أعطاها ظهره ، تظاهر بالانصراف ، عاد يهرول نحوها لعلها أفلتت ، وجـدها فى مكانها وقد هجمت عليها نملة مسعورة ، دهش من أين أتت هـذه النملة ، ماذا تريد ؟ أبعـدها فى قسوة ، أيقن أن الحشرة ماتت حقاً ، جلس إلى جانبها لحظة يقلبها ، حفر حفرة صغيرة ووضع الحشرة فيها ، علها على ظهرها ، ربما أحبت أن يكون وجهها إلى أعلى ، أخذ يهيل فوقها الرمال رويداً رويداً وهى تختفى شيئاً فشيئاً حتى أختفت تماماً ، وثبت عوداً من القش فوق رأسها ، فتح علبة الحشرات بحذر ، وأمسك واحدة وأقفل على جسدها ذراعى المشبك فأخذت تتلوى ، وأعاد الفخ إلى مكانه وذهب نحو حائط الإعلان » .

وفى قصة « الشوارع السوداء » (٣) يلمس ضياء وبقـوة هذا الوتر الإنسانى الكبير الذى يتحكم فى عواطفنا وسلوكنا ووضع يده على جرح

(١) المصدر السابق ص ١١٤ .
(٢) المصدر السابق ص ١١٥ .
(٣) الشوراع السوداء (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ١١٧ .

غائر عميق يؤرقنا بين الحين والحين ألا وهو قضية النجاح والفشل والإحساس بالعجز والنجاح فى آن واحد .. العجز مع أنفسنا والنجاح مع الآخرين ، واستطاع بهذه القصة أن يؤكد آرائه النقدية التى حلل بها بعض أعمال معاصريه من المبدعين وأن يعطى نموذجاً حياً لهذا الإبداع الذى كان يتخيله طبقاً لمواصفات ضياء ورؤيته فى العطاء الأدبى وتعد قصة « الشوارع السوداء » طفرة جديدة فى أدب ضياء الشرقاوى شأنها شأن الأعمال الجديدة التى أخرجها خلال هذه الفترة والتى تجمعت بعد ذلك فى مجموعة «بيت فى الريح» والتى استطاع فيها ضياء أن يزاوج بين الواقعية الجديدة وتكنيك تيار الوعى والشعور وبين الأشكال التقليدية والرمزية التى هجن بينها جميعاً وخرج منها بأعماله الجديدة التى كتبها فى منتصف حياته وحاول بها خلق أشكال جمالية فى القصة تتسم بالجدية وتعبر عن روح العصر هروباً من الأشكال السردية التقليدية المباشرة .. ومحاولة منه أن يبصم القصة المعاصرة ببصمات جمالية مميزة ، وقد استخدم ضياء فى هذه القصة وصولا منه إلى الشكل الجمالى المبتغى كل أدوات الحرفية القصصية والتكنيك الذى تخيله صائباً لمثل هذه الأعمال من الجمل القصيرة البلاغية المعبرة الغير مباشرة ، المونولوج الداخلى الذى يبرز أدق خلجات النواحى النفسية والسرد الغير مباشر الذى يحوى بين دفتيه الأحداث المدسوسة التى كان يفضلها دائماً فى هذه المرحلة من حياته الأدبية (١) « ولا تدرى لماذا أحب الحدث السرى (إذا صح هذا القول) الحدث المدسوس الذى لا يمكن الإمساك به مباشرة .. وإنما تحس به منتشراً بين ثنايا الموقف .. مؤثراً .. فاعلا .. فإنى مازلت أعتقد أن الفن عمل من أعمال الذكاء .. وأن على الفنان أن يخفى أكثر مما يظهر وأن ما يظهره يشير إلى ما يخفيه بدلالة أكثر وأوضح مما لو أبان » . وقد حفلت قصة « الشوارع السوداء » أيضاً بتلك الإسقاطات ذات الدلالات المعبرة عن مكنون النفس والحوار الذكى الموظف توظيفاً جيداً ، وهذه النقلات التى لا نحس منها بالخروج من أحداث القصة والمنسوجة بمهارة نسجاً عفوياً تلقائياً والتى

(١) مختارات من رسائل ضياء الشرقاوى ابى غريب النجار (مجلة القصة العدد ١٨ — ديسمبر ١٩٧٨) ص ١٣٥ .

تؤكد مقدرة ضياء على الإمساك بأعماله دونما اعتساف أو تهرىء . كل هذه الأدوات استخدمها ضياء فى حذق شديد واستطاع أن يؤكد ذاته فى فن القصة بهذه القصة الجيدة ، فهذا طبيب بمرض إبنه الوحيد مرضاً شـديداً حتى يشارف على الموت وكان حزنه على إبنة شديداً لدرجة أعجزته عن التصرف نحو معالجته (١) « لاذ بركن الغرفة مستسلما وأخذت أفكاره وهواجسه تزحف فوق جدار أعصابه كطابور من النمل الجائع فى اتصال أبدى ، وكأنها عثرت على صيد ثمين وافر ، فبدأت تحاصره وتنشب فيه أنيابها وأذرعها بشراهة وبلا كلال » .

ويتخيل الموت عملاقاً كبيراً يحاول الفتك بإبنه ، بينما هو قد وقف له قبل ذلك وحال بينه وبين الكثيرين من المرضى .. وتتصاعد الحركة الدرامية داخل نفسية الطبيب فيقتحم غرفة ابنه المسجى فى فراش المرض بحثاً عن هذا العملاق الذى يهدد حياة إبنه (٢) « وانحنى فوق ثقب المفتاح واخذ يرمقهما ، لم يرهما فترة ، كانت عيناه تتحسسان طريقهما فى النور الخافت وتغوصان فى كثافات الصمت ، وأحس بأنه لم يجدهما ، لن يرهما ، لقد اختفيا ، أخذهما ذلك الشىء الرهيب دون مقاومة وفى صمت وشعر بحبات العرق تبلل حاجز الثقب كالدموع . ورآهما أخـيراً كما هو منذ ساعة ، منذ ساعات ، الحزن يجرع نضارة الحياة من وجهها مثل سـكير عربيد واليأس يحرث جبينها بمحراثه الحاد ليزرع أشجار المرارة والهزيمة ، أما ابنهما الصغير فما يزال فى فراشه ، تحتضنه ملاءة بيضاء، أربد بياضها فى الضوء الخافت وخيل إليه أنه يرى كائناً غريباً عملاقاً يجلس قبالتهما ، ويرفع يده إلى أعلى ويميل رأسه إلى الوراء كأنه يجرع خمر الحـياة من عينى ابنه الصغير ، ثم ينحنى فوقه ليملأ هما بالرماد ، وارتد إلى الخلف ، واقتحم الباب فى قوة فهبت زوجته واقفة مذعورة ، رافعة يدها إلى أعلى متوسلة بألا يزعج ابنهما فى رقدته ، وأطبق على المقعد الخالى بكلتا يديه كأنه يطبق على ذلك الكائن الغريب العملاق الذى لا إسم له وأخذت ملامحه تتوتر فى سرعة وشدة ،

(١) الشبوراع السوداء (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ١١٧ .
(٢) المصدر السابق ص ١١٧ .

كأنه فى صراع رهيب مع الكائن الغريب ، ثم ارتخت ملامحه مرة واحدة كبيت قديم يتهاوى فجأة ومرة واحدة ، وزفر زفرة حادة تلقفتها زوجته بعينيها متسائلة متوسلة بأن يلزم الصمت » .

ويستحضر ضياء ملمس الأشياء فى هـذا الجزء من القصة فهو على الرغم من أنه طبيب إلا أنه يتهاوى ولا يستطيع معالجة ابنه ، ويستنجد بزملائه الأطباء ليساعدوه فى وقف هذا الزائر الغريب الذى يريد سلب إبنه منه ، وفى نفس الوقت يتلاعب ضياء بخيوط القصة فى ذكاء واقتدار .. إذ أن أخت الطبيب تستنجد به هى الأخرى لإنقاذ ابنتها التى على وشك الوضع والتى تبدو حالتها خطرة ويعتذر لهـا ولكن الأخت تلح وتحضر بنفسها ، ويهتز الطبيب لموقف أخته ويستجيب لدموعها ويجرى لابنة اخته عملية قيصرية وينجح فى إنقاذ الطفل والأم وتلد أبنة أخته طفلا جميلا (١) « وحينما انتهى من عمليته ، أسرع نحو المولود واختطفه من بين يدى أبيه وجدته . وقد أدخلوه فى ثوب فضفاض ناصع البياض ، وأمسكه من ساقيه مرة أخرى وترك رأسه تنحدر إلى أسفل ، فأسرعت جدته إليه فزعة ، وضحك الدكتور مبتهجاً ، وضعه فى الميـزان ، وصاح : أووه .. ياله من طفـل سمين ماذا كنتم تطعمونه .. هل كان يأكل مع عميان ؟

أجابته أخته ضاحكة : هل ستحسد الولد ، سأقول لأمه حين تقوم بالسلامة » .

ويصل الصراع فى القصة إلى منطقة اللاعودة ويتدخل القدر سريعاً ليكمل خيوط المأساة ويتحول النجاح إلى سقوط فى هاوية الحياة (٢). « وأدار قرص التليفون بلهفة ، وحين أجابته زوجته : من ؟ انفجر قائلا : لقد ولد الولد كأحسن ما يكون ، وأنقذت أمه من موت محقق .. ماذا تقولين .. ماذا لا يمكن .. مستحيل .. مستحيل تماماً .. يالها من لعبة قذرة .. وامتلأت عيناه بالدموع وهاوى فوق مقعدة » .

---

(١) المصدر السابق ص ١٢٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٢٤ .

وهكذا كان ضياء الشرقاوى فى مجموعته الثانية صاحب رؤية مختلفة إلى حد ما عن رؤيته فى المجموعة الأولى ، ولا شك أن هـذا الاختلاف ناجم عن المرحلية الإبداعية فى تناول ضياء لفن القصـة وعن تطور نظرته من خلال تأثره وتأثر معاصريه به خلال مرحلة الستينات وما قبلها .. ولقد أطل الواقع الاجتماعى بكثير من ملامحه الحياتية خلال مجموعة « سقوط رجل جاد » واختفى المنظور المرتبط بالبطل الواحد وحل محله منظور تعدد الأبطال ، إذ أن الواقع الاجتماعى من صنع مجموعة من الأشخاص وليس من صنع شخص واحـد ، وقد اقترب ضياء أيضاً من الهموم الإنسانية المرتبـطة بقدر الإنسان ومصيره واهتم بالأفعال الإنسانية ذات الدلالة الأخلاقية والنفسية واختفى بانتماء الإنسان إلى قدره وأرضه وذاته وأسرته ، وأوجد كثيراً من القيم المشتركة مع قيم المجموعة الأولى وشارك شخوص قصصة فى كثير من محاور اهتماماتهم ، ففى « سقوط رجل جاد » نجد هموم شخوص هذه القصة هموم ذاتية تنبع من اهتمامات كل منهم بواقعه الحياتى ، كذلك فى « رحلة أبى الطويلة إلى المدينة » نجد نفس الهموم الذاتية تطل بتناقضاتها من خلال هذه القصة ، ونجد أن الانتماء إلى عاطفة الأبوة هو التعادلية نحو تخفيف هذه الكثافة من الهموم ونموها المستمر نحو الواقع للطفل إبراهيم ، كذلك نجد فى « الحارس والضحية » هـذه المأساة الأخلاقية التى تحولت إلى هموم تجتاح عقل الحارس وتجتاز قلب الضحية ، وتحولت الأرض إلى شاهد عيان لمأساة العصر الجميل الملىء بالاهتمامات المنبعثة من رغبات الإنسان وأهوائه . وفى « الحديقة » وهى أنضج قصص هذه المجموعة تتجمع سحب الهموم فى مناخ هذه القصة بنسب متفاوتة عند الجميع ، فالعجوز وابنيه همومهما فى عودة الأرض إلى سابق عهدها والمرأة همها فى الزواج وتغيير واقعها الاجتماعى حتى إنها عندما مات خطيبها تزوجت العجوز ، وأهل القرية تتجاوز همومهم إلى عودة العجوز إلى عقله الذى هو عودة الوعى إليهم . كذلك فإن قصة « الضيف » تحمل فى شكلها ومضمونها هموم هذا المجتمع فالشكل يحتوى ديكور الفقر بتفاصيله وذراته الصغيرة الذى هو انعكاس لما فى

داخلهم من ظلام والمضمون ملىء بهموم الطبقة الفقـيرة الكادحة وبنفس الإظلام المنعكس على الواقع الخارجى وقد برزت هذه الهموم من خلال هذا الضيف الصغير ابن البيه المأمور الذى زار هذه الأسرة فجأة ولأول مرة ، والذى برزت من خلال زيارته الهموم النفسية واليومية لهذه الأسرة . أما الهموم الذاتية التى تجسدت فى قصة « ناس فى الليل » فهى هموم فجرتها اللحظة الدرامية التى أحسن ضياء تصويرها بعد أن هيأ لهـا الجو المناسب من خلال حارس السيارات الفقير وذلك الرجل الثرى الذى يصر على الحصول على تعويض لسرقة فوانيس سيارته . أما قصة « الغريم » فإن همومها تنشأ من ذلك الصراع الذى ينشب بين هذين الرجلين العاشقين والذى يحاول كل منهما الاستحواذ على حب تلك الفتاة عن طريق إذلال زميله وتقليم أظافره . أما قصة « الشوارع السوداء » وقصة « الصيد » فتظهر فيها تلك الهموم القدرية التى تنشأ عن الموت والتى لا دخل للإنسان فيها والتى هى تتجمع خيوطها شيئاً فشيئاً مع تصاعد الحدث والتى برزت فى قصة « الصيد » من خلال تيار الوعى الذى استخدمه ضياء استخداماً حذقاً فى تشكيل هذه الصورة داخليا من ذهن تلك المرأة وهذا الصبى وعن طريق المونولوج الداخلى ، ومن خلال ذلك التناقض فى أحداث قصة « الشوارع السوداء » . هكذا تطور فن القصة عند ضياء خلال المجموعة الثانية التى صدرت عام ١٩٦٧ والتى لم يفصل صدورها عن المجموعة الأولى إلا بضع شهور .

٣ — مجموعة « بيت فى الريح »

صدرت « مجموعة بيت فى الريح » عام ١٩٨٠ أى بعد رحيل ضياء بثلاث أعوام وهى مجموعة تختلف اختلافاً كبيراً عن المجموعتين اللتين صدرتا عام ١٩٦٦ ، ١٩٦٧ وهى مجموعة « رحلة فى قطار كل يوم » و « سقوط رجل جاد » ، تختلف من ناحية الشكل والجمالية وهى تعبر عن الرؤى التى ساقها ضياء من خـلال بحوثه القيمة فى جماليات الفن والمعيار الفنى للأعمال

الأدبية كذلك فقد استخدم فيها ضياء كثير من الأدوات الفنية الحديثة للقصة القصيرة عن طريق إستخدام كثير من الإسقاطات والتهويمات وتيار الشعور والوعي والرمز ذو الدلالات المباشرة والمختبئة ... واستطاع أن يستحضر كثيراً من التكنيك الجديد في معالجته لقصص هذه المجموعة من خلال قراءته في الآداب الأجنبية ، ولا شك أن قصص هذه المجموعة انطلاقاً من أبنيتها التي التي استخدمت فيها تلك الأدوات ، لا تفصح عن نفسها بسهولة ويسر بل هي في حاجة إلى التعمق فيها والتعامل معها بمثل ما تعامل معها مبدعها عن طريق تحليل تلك الذرات التي كون منها ضياء كتلها النفسية وكثافتها الفنية وحجمها الأدبي ، وعن طريق الغوص في أذهان شخوصها الغير مكتملة في حياتها والغارقة حتى الثمالة في همومها وأهوائها وعن طريق تجمع التفاصيل ذات الدلالات مع التكوينات الكلية ذات الأبعاد المتشابهة . وقد كان ضياء الشرقاوي ذو طموحات فنية كبيرة وما أحوجنا لمثل هذه الطموحات في الفن وكان صاحب مغامرة إبداعية جديرة بالتأمل والتحليل والوقوف عندها وقفات ، وقد كنا ننتظر منه الكثير لولا أن اختطفته يد المنون فجأة على غير انتظار ، وقد كانت قضية الموت بالنسبة له من القضايا الهامة التي استوعبها وضمنها مضمون معظم أعماله حتى احتواها فكره وعقله وجسده وروحه .

ففي قصة « العراء » (١) تتحدث اللغة بهذا السرد المركز عن طريق ذلك الراوي الذي تتحدث عواطفه بما تحب وتكره وتخشى وتخاف لتصف هذه اللغة الموغلة في التجريب أبعاداً خارجية وداخلية لهذا العراء النفسي الذي تتكون منه بغيوبية هذا العمل ، فمن خلال هذه الأشياء المتناثرة في الخلاء والتي يسقط عليها الضوء الرامز والضوء الواقعي نستطيع أن نحدد هذا الخواء الذي تمتلىء به تلك الشريحة الغامضة من الحياة والتي تمثل تأويلات كثيرة تفصح عنها نفسها أحياناً ثم تختفي وراء هذه الضبابية أحياناً أخرى والتي نلمح

---

(١) العراء (مجموعة بيت في الريح) دار المعارف سنة ١٩٨٠ ، ص ٧ .

فيها ذلك الثعبان الزاحف فى طريقه لا يلوى شيئاً سوى الإطباق على تلك المخلوقات الضعيفة وسحقها بدون هوادة ولا رحمــة كما أننا نلمح أيضاً من خلال هذا الإسقاط الذكى الذى يسقطه ضياء ليعبر به عن خواء الحياة وعريها إلا من الخوف وقانون الغاب الذى يتحكم فيها وشريعة الأسماك الكبيرة والصغيرة التى تكتنفها وعن تلك المخلوقات التى ترتع وحدها وتطبق بقوة وشراهة ونهم على أرواح الآخرين فتحيل راحتها إلى قلق وسكونها إلى إضطراب دائم (١) « وكنت أسمع حفيفة على الجــدار ، أسفل النافذة مباشرة ، يتسلق إلى أعلى ، إذن فهو حقيقة وليس مجرد وهم كما قالوا ، تمنيت لو كانوا معى الآن لسمعوا صوت صعوده فى بطء ، وأنا لا أنتظره ، فأنا أخاف كل الثعابين ، كل الأشياء التى لها قدرة على التسلق فى الظلام» أما الأبعاد الداخلية التى تعمقها ضياء فى هــذا العمل فهو ذلك الصراع الناشب أظافره فى ذهنه والقائم بينه وبين ذلك الثعبان الذى يمرح فى العراء وحده لا رادع له ولا ضابط حتى ليخيل له أنه قد تمكن من سقف الحجرة وما عليه إلا أن يطبق عليه ويسقط فوقه من خلال الإطباق بغضاريفه المخيفة على خشب النافذة ومكونات السقف ، ويتحول الصراع داخل العقل الباطن وتظهر التماعات كثيرة بعضها للثعبان وبعضها للعراء والخــواء الذى يسود هذا الجو المخيف ، وبعضها لتلك الأشياء القــذرة الصدئة التى تتناثر وتتكاثر بحيث تلف المكان بأكمله والتى تثير الإحساس بالخوف والغثيان . وتطل قضية الموت من خــلال ثنايا هــذا العمل حينما يحل فجأة ليغمر المكان والزمان وليغير من طبيعة الأشياء ويحولها إلى إرهاصات مؤقتة سرعان ما تذوب وتتلاشى وتنتهى عندما يتواجد داخل الأشياء كلها الذاتية منها وغــير الذاتية ومظاهر هذا العراء (٢) « أحس بالموت المباغت يحل بتلك الكائنات الدقيقة ، فلم أعد أستطيع من غرفتى الصغيرة أن أبعث بالسلام إليها ، ولم أستطع أن أحل السلام فوق العراء وبقى الضوء وحده هو الرابطة الصامتة بينى وبين العراء ، أدافع به عن نفسى وعن مئات الكائنات الوادعة وتبقى

(١) المصدر السابق ص ٨ .
(٢) المصدر السابق ص ١٠ .

مساحات كثيرة فى الظلام ، فى العراء متربصة قذرة حتى أطفىء النور وألوذ بالفراش فتتوحد غرفتى بالعراء » .

نلاحظ من سياق هذه القصة أن اللغة لها علاقات متشعبة ومتداخلة تتكاثر جذورها داخل البناء وفى ثنايا التركيب وحول البنية الجمالية للعمل من خلال ألفاظ ذات جرس خاص تتسم بشاعرية مميزة تجمع بين ملمس القصة ونسيج الشعر ، كما وأن اللغة أيضاً تحولت إلى لغة حسية داخلية حتى وأن الصمت الذى هو من سمات العراء والذى تتاثر بكثرة فى تهويماته كان يبلغ فيحسن التبليغ . وقد نجح ضياء الشرقاوى من خلال هذه القصة ومن خلال عدة قصص تلمست نفس الطريق ونفس البنية ونفس التركيب فى تشكيل بداية عالمه الجديد والذى اختلف اختلافاً كبيراً عن المجموعتين السابقتين واللتين صدرتا فى أعوام ١٩٦٦ ، ١٩٦٧ والذى بدأ فى نهايتهما تقريباً العثور على هــذا العالم المتميز فى القصة .

أما قصة « رجال منتصف الليل » (١) فهى وإن كانت تدور فى نفس الفلك التى دارت فيه قصة العراء من ناحية جو الموت والخوف اللذان يسيطران على مناحى النفس البشرية وذلك التوتر والقلق الذى يتسرب من خلال تلك اللغة ذات الجرس والإيقاع الذى يحمل نفس سمات التوتر والاضطراب والموائمة ، إلا أنها تملك حدثاً ملموساً مغايراً ومخالفاً للقصة الأولى وهو الصراع داخل النفس من الخوف المستولى على هذا الرجل ، ثم الهروب والوصول إلى مرحلة الجنون ثم العودة مرة أخرى إلى الواقع والمواجهة القوية مع النفس ، كما تمتلك هذه القصة أيضاً واقعاً فنياً وتكنيكاً مخالفاً لنسيج القصة الأولى من ناحية استخدام الحوار مع السرد والراوى الغــير محايد والفارق حتى أذنيه فى حدث القصة .. ومع أن قصة العراء تستخدم هى الأخــرى راويا غير محايد إلا أن النسيج القصصى فى « رجال منتصف الليل » نسيجه نابع من التصوف والتوحد مع هــذه المقولات المستمدة من أقوال المتصوفة والتى تمثل لحظة التنوير لهــذه القصة (٢) « إن نهاية الذكر أن يغيب الذاكر

(١) رجال منتصف الليل (مجموعة بيت فى الريح) ص ١٣ .
(٢) المصدر السابق ص ١٨ .

فى الذكر ويستغرق بمذكوره عن الرجوع إلى مقام الذكر وهذا حال فناء الفناء » . فنحن أمام هروب لرجل يحمل على كاهله عبء السنين واضطهاد المبدأ والعقيدة وهو يتشكل أثناء هروبه فى ثلاث رجال الأول جبان خائف يحمل على كاهله مسئولية ما حدث وما سوف يحدث ولكنه ينوء بحمله فيخلع ذلك « الماسك » الذى يرتديه ويرى الزمن العجوز يبكى لمصائبه (١) « ورأيت وجهى عارياً ، ذلك الوجه الذى فقدته منذ زمن ، و نظـــر إلى وجهه فرأيت ذلك الوجه الذى أمتلكه منذ زمن ، والتفت حولى ، وكان رجل عجوز جالساً على المنضدة المجاورة يبكى فى صمت ، ثم رأيت الوجوه المألوفة المتناثرة فى الصالة ، وقد فتحت النوافذ الزجاجية على امتداد الواجهة المقابلة للباب ، ثم كان الصمت » . ويتوتر الرجل الثانى ويلجأ إلى هـــذا السائق الذى يرمز إلى الأمان والطمأنينة ولكنه أمان مشوب بالحذر وتلك العـــربة الرامزة إلى الطريق ربما حملته إلى الجنون أو إلى عهده وتاريخه القديم (٢) « قال فى ذلك الزمن الطيب القديم ، أين هى تلك الأيام ، كنت تقول لى أن أياماً ستذهب وستأتى أيام وأن كل الأيام ستكون يوماً واحداً . فكرت أنه لو واصل السير فى نفس الطريق دون أن يحيد فسيذهب بى إلى العباسية ، ولو أنه انحرف فى الميدان ، أو اضطر للانحراف ، فسيذهب بى إلى مصر القـــديمة ، ومن هناك أستطيع أن أغادره » .

ويأتى الرجل الثالث المنسلخ من نفس الشخصية والذى تستقر فى وجدانه الحكمة والعقل فيسكن إلى نفسه ويحاول أن يتخذ قرار العودة للمواجهة بعد أن يأس من الهروب الذى ليس وراءه جدوى . فيعود ويصير ذلك الرجل الموعود الذى سيأتى بعد ذلك الزمن اللعين . القصـــة فى فحواها قصة رمزية ذات دلالات سياسية تحمل فى طياتها كمية كبيرة من الشحنة الموجبة والسالبة معاً واللذان يكونان تياراً كهربياً يضىء معالم الطريق وينير تلك اللحظة الممتدة منذ الهتاف الذى يختبىء فى ثنايا الحوار الذى يدور بين الرجل وسائق العربة .. كما وإننا نشعر أيضاً من خلال استمرار هـــذه القصة بوجود عنصر التناسخ

(١) المصدر السابق ص ٢٤ .
(٢) المصدر السابق ص ١٦ .

وتكرار التاريخ وهو يطل بوجهه عبر الرجال الثلاثة وعبر زمن الحوادث ومكان وقوعها (١) « هذه الطبيعة الزمانية المكانية للعمل الفنى تجعل مفهوم واقعية العمل الفنى مفهوماً محدداً قابلا للنفى ، ما دام قابلا لدرجة من درجات التصديق ، ومن ثم امكانية إثارة الانفعال » . ويلعب الإلتباس الذى توخاه ضياء فى الشكل الجمالى لهــذه القصة دوره الفنى فى برمجة مضمونها وجعله كثير الاجمال على الواقع السياسى بل هذا هو ما حدث فعلا ولكن من وجهة النظر الواقعية المطورة على صفحات التاريخ كل ذلك ما بين عالمى الحقيقة والوهم والمواجهة بالنسبة للحاضر على أقل تقــدير .

وفى قصة « بيت فى الريح » (٢) التى تحمل اسم المجموعة ينتقل بنا ضياء الشرقاوى فى مغامرة جديدة من مغامرته الإبداعية الذهنية التى تحتل سماته الأدبية وظلال فكره ورائحة واقعه فمن خلال هــذا الإدراك الحسى المشوش وهــذا المعيار الجمالى الذى احتوى داخله حدســاً ملموساً غامضاً هيكله غير مواضح المعالم وبنيويته ظاهرها الحس وباطنها الإدراك ، وبلغة ذات موسيقى خاصة يجتذب هذا الواقع المشكل شخصية ذات بعدين ، بعد صغير قوى فى قمة عنفوانه وجبروته وبعد آخر ضعيف مقعد لا حول له ولا قوة ، والإحساس البصرى فى هــذه القصة من خــلال هذا السرد الذى تحس به حقيقياً ولكنه فى الحقيقة ضارباً فى الخيال إلى حــد كبير ينقلنا من خلال هذه اللغة الجمالية القوية إلى الإحساس بالملمس المكانى ، ولكن الزمان هو المفتاح الأساسى لحدث هذه القصة . فهــذه الفتاة التى يبحث عنها ال«أنا» وال«هو» اللذان يمثلان فى نظرى شخصية واحدة يبحثان عنها بحثاً مضنياً فى بيتها الذى يقــع فى مهب الريح .. فهما يبحثان عنها فى تلك القوارب الكبيرة المتناثرة على الشاطئ والسفن هنا هى رمز للأمان فهما يبحثان عنها وسط الأمان ، والفتاة هى الحدث الظاهر أما الحدث الملموس فيظهر من تلك التصرفات الشاذة التى تقع بين ال «أنا» وال «هو» فإحساس كل منهما من الآخر يقع محل الخوف والبحث عن الفتاة إنما هو بحث عن ذلك الأمان الذى غاب عنهما . وغاية هذا البحث هو الحب والجنس . فال«أنا» الذى يرتبط

(١) الفن والواقع « الزهور » ملحق مجلة الهلال العــدد الثالث ، السنة الرابعة مارس ١٩٧٦ ، ص ٢٣ .

(٢) بيت فى الريح (المجموعة) دار المعارف ١٩٨٠ ، ص ٢٢ .

بالـ «هو» بذلك الحبل الثقيل والذى يرمز إلى عنصر الزمن والذى يجذب كرسيه المتحرك على رمال الشاطىء بثقل شديد والذى ينفذ رغباته بالبحث عن الفتاة فى تلك القوارب وهو فى الحقيقة يبحث عن الحب الذى أهو أصل الحياة ويكابد فى سبيل ذلك هذه الأعباء المتمثلة فى ذلك الحبل الذى يشده إلى الـ «هو» وتلك الدماء التى يذرفها داخل القوارب (١) « وقفزت إلى قاع المركب فأحسست بحافة قوقعة مكسورة تتوغل فى كف قدمى اليمنى فصرخت ، ورأيت الدم وهو يبلل الخشب ، وتردد صوتى فى الداخل ، وكتمت الجرح بيدى ، وبللت أصابعى بالدم الدافىء فمسحتها فى كومة من الشباك القديمة ، وفكرت آنذاك بأنها لو كانت موجودة فى الداخل لأخذت هذه الشباك لتنام عليها وتلتف بها ، وغادرتها وغسلت قدمى فى البحر وشعرت بالماء الملح وهو يكوى الجرح ويمتص الدم ، والرمال وهى تذوب وتتشرب إلى الداخل . ونظرت إليه غاضباً . فرأيت يديه على ذراعى الكرسى المتحرك ورأسه مائلا إلى الأمام . وخيل إلى أنه لم يلوح بهما كى يستدعينى وإلا لما أعادهما إلى ذراعى الكرسى المتحرك ، فإنه حينما يشرع فى ذلك فإنه لا يتوقف حتى يشعر بوجودى وراءه وأربت كتفه ، ويشعر بدوران عجلات الكرسى المتحرك ، ويرى الأشياء وهى تتراجع . قلت لنفسى إنه يدرك رغبتى وإن لم يدركها الآن فإنه سوف يقدرها تماماً حينما يعود وأوضح له الأمر » .

وتتفاعل الشخصيتان معاً فى البحث عن الحب والأمان وكل منهم مشدود إلى الآخر فى هـــذا الخيط الواهى المتمثل فى حبل الكرسى المتحرك وحين يفشلا فى العثور على تلك الفتاة يعودان إلى المقهى التى هى رمز الإحباط والعجز والفشل (٢) « وساعدنى عامل المقهى فى أن أدير الكرسى المتحرك ، وقال لى : لمـــاذا تأخر العجوز اليوم ؟ قلت له : لقد كان يفعل وعدل المنضدة ، وذهب ليحضر كوب ليموناده ، وكان على أن أجلس بجوار الباب منحرف قليلا نحوه حتى أرى تلويحة يديه بالعودة » .

نلاحظ فى هـــذه القصة أن ضياء كعادته فى مجموعة « بيت فى الريح »

---

(١) المصدر السابق ص ٢٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٩ .

يحاول موسقة أعماله الجديدة وأن يجعل لغتها ذات فاعلية فى التأثير من خلال تلك الذرات المتناهية فى الصغر والذى يحشدها فى ذات شخوصها وفى تلك التفصيلات الصغيرة ذات الدلالات الملحة وهو يعطينا دائماً ومضات سريعة ليوقظ الذهن عندنا فنتفاعل مع أعماله ونصل إلى لحظة التنوير الذى يريد أن يعبر عنها .

وفى قصة « التحولات » (١) نجد أن ضياء الشرقاوى قد استخدم لغة تشكيلية أثرى بها هذا العمل ومنحه نفس التضاريس الذى خط بها معظم قصصه فى هذه المجموعة . كما نجد ضياء فى هذه المجموعة وفى بعض قصصه ورواياته فى المرحلة المتأخرة من حياته قد احتفى بالشكل الفنى وألغى الحدود بين السرد وتهويماته الشعرية وركز على بناء التعبيرات الموظفة توظيفاً مباشراً بما يخدم التشكيل فى العمل بحيث كان يضع اللفظ ذو الجرس المميز بجانب اللفظ المتناسب معه والمترادف مع معناه بحيث يكونان معاً أرابيسك صغير يظهر خلال القراءة وكأنه نافذ إلى الأعماق متوحد مع المتلقى وهلاميته التى تنطبع عليه من خلال العمل وأبلغ مثال على ذلك تلك التحولات التى طرأت من خلال هذه القصة الرمزية على شخصيتها الأساسية التى جلست فى حديقتها تنتظر وصوله لتغير من ثوبها وتضع موضع الاختبار الجاد ونحن من سياق هذه الألفاظ الموحية المنتقاة بعناية مركزة ومن تلك الإسقاطات الحيوانية التى استخدمها ضياء ليكشف بها الحدث السرى وهو الجنس الذى كانت تنتظره المرأة على عكس قصة « بيت فى الريح » والذى وظف الجنس توظيفاً معاكساً لهذه القصة من خلال البحث عن تلك الفتاة الوهمية لممارسة الجنس معها والشد والجذب الذى كان قائماً بين شخصيتى الـ « أنا » والـ « هو » بينما نلاحظ فى قصة « التحولات » أن الشد والجذب هنا ليس له وجود إنما وضع الـ « هو » موضع الاختبار جاء نتيجة مطالب ملحة من الـ « هى » التى تتحول وتتلون دائماً على مسرح القصة من خلال زوايا عديدة أحياناً من زاوية الشكل بتغيير ملابسها وملامحها وأحياناً

---

(١) التحولات (مجموعة بيت فى الريح) ص ٣٠ .

من زوايا الجوهر ، وقد استخدم ضياء لهـــذه القصة أيضاً كل مثيرات الجنس ليعبر عن هـــذه التحولات التى تطرأ على الإنسان حينما يغير ثوبه الأبدى (١) « وأستعدت للانفلات إلى الداخل حتى تغير ثوبها لولا أن رأته أمامها عند الباب برأسه الصغير الأحمـــر يحملق فيها بعينيه الضيقتين الحادتين » (٢) أنحرف فى الممر وكان يتابع آثار قدميها الرفيعتين على الأرض ، حتى صار أمام المقعدين ، فجلس على الشيزلونج ودفع بالمقعد الصغير جانباً ، وراح ينظر نحو الطريق والجبل والشمس الدافئة تنعكس عليها . يسمع صوت الأشجار من خلفه ، وهمهمة حيوانات فى الداخل . فرد كفيه العريضتين فوق فخذيه وكانت أصابعه غليظة » . وتركته لتغير ثيابها وعادت إليه فى تحول جديد وفى صورة مغايرة تتسم بالحيوانية وهو إسقاط لخدمة حدث القصة لأختبار السلوك الإنسانى وحاول معها ولكنها أنزلقت بجانب صورة أبيها وجدها وكأنها تستنجد بهما وهى فى ذلك سادرة فى تحولاتها معه حتى تصل به إلى الاختبار الحقيقى .. ويستمر ضياء فى تكثيف لغته وتشكيلها على شكل أرابيسك موج ومعبر مع توظيف إسقاطاته داخل العمل للوصول إلى تحولات جديدة تبرز لحظة التنوير المبتغاة فى القصة .. وأستمر فى السير داخل المنزل وهى بزيها الحيوانى تغريه وتعريه فيشاهد معها تلك الصور العجيبة وهذا المتحف الحيوانى المنزلى الذى يمتلىء بكثير من التحولات على جدرانه وكأن هذه الأشياء المحنطة قد رمزت هى الأخرى إلى التحول من الحياة إلى الموت (٣) « وكانت تسير فى الدهليز أمامه ، يرى على الجانبين رؤوس حيوانات وقروناً متشعبة ، وعيوناً تبرق ، ويشم رائحة ثقيلة كاملة تشيع فى الدهليز الضيق النصف معتم . وكانت تهتز ، تندفع أمامه ، يحس وقع قدميها الثقيلتين كثيفتى الشعر ، وتلامس ساقه أشياء صلبة ثم يدرك انفلاتة حيوان صغير من بين قدميه ويحس ملمس فرائه ، حرك ذراعيه حوله ، فلامس ذراعه اليمنى رأساً مثبتاً على الحائط ، فأطبقت أصابعه على المقدمة فأحس برؤوس الأنياب تنغرس فى اللحم ، ودلفت خلال الباب

---

(١) المصدر السابق ص ٣٠ .
(٢) المصدر السابق ص ٣٣ .
(٣) المصدر السابق ص ٣٣ .

الجالبي ، فأسرع ودلف وراءها » . ويضيق الخناق عليه فى هـذا الجو الغريب ويحاول الفكاك منه ولكنها تخبره بأن الأمر يتطلب تحول جديد ، فالحرية التى يبتغيها من هـذا الجـو الخانق تستلزم تحولا جديداً يجب أن يتم (١) « قالت له : إذا ذهبنا إلى الحـديقة فسيستلزم هذا أن تغير ثيابها مرة أخرى » . وعاد من حيث جاء وقد تحول فيه شىء غريب هى تلك الدهشة والانبهار ممـا رأى . وتحول إلى نقطة صغيرة تعلو فى الضوء . من هـذا التشكيل الثرى لقصة « التحولات » نجد أن ضياء الشرقاوى يحاول أن يجيب على تساؤلات صعبة عن معنى الحياة أو مصير اللحظة الإنسانية التى يتلذذ بتصيدها ومتابعتها خلال نموذج يطل برأسه فى الكثير من قصصه .

وفى قصة « الكرتون » (٢) يستعرض ضياء الشرقاوى عدة قضايا أدبية فى قالب قصصى استخدم فيه نفس التشكيل اللغوى الذى يجعل اللغة هى البطل وقد حولت أيضاً فى هـذه القصـة إلى حدث مفجر لقضايا كانت هى أحد أبعاده الهامة (٣) « قال جان : هل تؤمن بالجسد ؟ قلت : إنه اللغة الوحيدة التى لا تكذب ، تمتم قائلا : اللغة .. اللغة ، ربما الكلمة ليست دقيقة بالمعنى الذى ترمى إليه » . والقصة فى بنيانها هى محاولة للقاء شاعر ثورى يرمز إليه بالإسم ل . ل . يتعرض لسخط بعض قرائه . ومن خلال الإسقاطات على سلوك الشاعر الذى ينظم بعض القصائد التى تفجر قضايا هامة والتى توزع سراً . ومن خلال تعاطيه الجنس ومن خلال البحث فى كلماته وقصائده عن هويته التى وضحت من استهلال قصيدته الأولى ومن خلال البحث عن عنوان بيته الذى هو إسقاطة ذكية من ضياء فى البحث عن هويته ، نجد أن إحدى الفنانات التشكيليات تحاول أن ترسمه فى تابلوه تحدد به هويته الأدبية من خلال تلك الإسقاطة الرمزية للجمل وتحدد الخطوط الطويلة التى رسمتها هذه الفنانة هوية الشاعر من وجهة نظرها وفى الحقيقة أن الاستخدام اللغوى لكل هـذه الإسقاطات المعبرة الموحية ذات الدلالات والرموز والإيماءات الذكية إنما تعبر عن وجهة نظر ضياء باعتبار أن هـذه القصة قصة لغوية

(١) المصدر السابق ص ٣٤ .
(٢) الكرتون (مجموعة بيت فى الربيع) ص ٣٥ .
(٣) المصدر السابق ص ٤١ .

إن جاز هــذا التعبير .. وتمارس الفتاة الجنس مع الشاعر ثم تتشاجر معه وهكذا يختار ضياء لغته اختياراً ذكياً توخى فيه أن تكون هذه اللغة لغة شاعرية موسقة لتتناسب المعمار الفنى لبنية هذا العمل . كما وأن الزمان والمكان قد اختفيا بفعل طغيان هذه اللغــة التشكيلية وبرزت سمات موحية للرمزية فى معمار هذا العمل لتعمل عن أبعاد فنية لحالة شاعر يهتم بلغته الخاصة التى وضحت من نمــاذج القصائد التى قالهـــا على لسانه والتى تنــادى بكفاح اليوم ليعيش الغد ، كما يهتم بالجنس والفن والموسيقى الذى اهتم بها ضياء فى هذه القصة والتى تبرز منه توارد الخواطر والأفكار من خــلال تلك الهرمونيا ومن تتابع الألحان نشعر بالتغير فى الأمزجة والشخوص ووجهات النظر ومن تقابل الألحان ظهرت لنا قضايا ووجهات نظر من زوايا مختلفة وقد كان هاماً جداً أن تنقل لنا لغة ضياء الذى اعتنى بها وأخفى بجزئياتها وذراتها هذه الأمور كلها دفعة واحدة ليصل إلينا هذا « الكرتون الفنى » .

وفى « أشكال الغابة المتغيرة » (١) يصور لنا ضياء حالة من حالات الهروب النفسى مستخدماً هذا التضاد فى الشحنة الموجودة داخل هذا العمل والمتمثلة فى الرفض والجنس ومستخدما أيضاً لغته المعهودة التى تنصرف فى توجيه العمل إلى حيث يهدف ويريد فى انسيابية وتشكيلية برزت فى تلك الصورة الجمالية من خلال بدء الاستهلال وحتى الوصول إلى ذروة الحدث الواضح فى هــذه القصة حين هم هذا الرجل التائه بتلك المرأة العجوز . وقد برع ضياء فى هذا الخط الذى التزم به منذ أن كتب قصته الرمزية « سقوط رجل جاد » والتى نشرت فى المجموعة التى تحمل نفس الاسم عام ١٩٦٧ . والقصة تحمل هموم رجل تائه فى تضاريس النفس وموزع الفكر يبحث عن المرأة دائماً .. وهــذه الإسقاطة قد تكررت فى أكثر من عمل لضياء فهو فى قصته « بيت فى الريح » يبحث عن المرأة حواء وفى « مأساة العصر الجميل » يبحث عن المرأة الوهم ومن خــلال هذه الشريحة التى تتوزع ما بين المقهى والشارع والميدان المزدحم بالطلبة المتظاهرين والجنود وحيث المقهى التى تتناثر فيها بضع « موائد منفصلة بعضها عن بعض »

(١) أشكال الغابة المتغيرة (مجموعة بيت فى الريح) ص ٤٣ .

وشارع سليمان مكتظ بالنساء المتسكعات أمام فاترينات المحلات يبحث الرجل التائة فى هذا الخضم الغريب عن هويته مثلما كان الشاعر فى قصة « الكرتون » يبحث عن هويته الأدبية وفى الحالتين وجد الإثنان بغيتهما فى الجنس فهما يسلكان نفس المسلك فى الهروب من رفضهما لمظاهر الحياة المعاشة . وأعتقد أن هاتين القصتين تعبران عن مظاهر الحياة التى أعقبت نكسة ١٩٦٧ والتى امتلئت بالعفن والإنسلاخ وعدم الانتماء .

ولقد كان هذا النوع من القصص يعد حاجة ملحة لاعتبارات الواقع فى هـــذه الفترة إذشارك الأدب عموماً من شعر وقصة ورواية ومسرح ونقد مشاركة وجـــدانية فى طرح الأسئلة المحيرة عن المعنى والمصير وترجمة إيقاع اللحظات المتتابعة فى حياتنا . وقد توخى ضياء فى هـــذه القصـــة بل فى هذه المجموعة إستعادة بعض إمكانيات القصيدة من حيث الاحتفاء باللغة والتركيز والإيحاء وتكثيف الإحساس فى صورة مركبة .

وفى قصة « علاقات التداخل » (١) وهى تشبه إلى حد كبير قصة « التحولات » من ناحية تكرار الحدث والتشابه فى هـــذا العالم الغريب الذى يحتوى على تلك العلاقات الداخلية التى تمتزج فيها أبعاد نفسية معقدة ولكنها تختلف عنها من ناحية الجوهر الذى يفضى إلى لحظة التنوير فى القصة ، فالهيكل الخارجى للقصتين يكاد يكون واحداً أما الحدث السرى فهو مختلف تمام الإختلاف . فى قصة « علاقات التداخل » يذهب أحدهم لخطبة فتاة تعيش وحدها فى قصر كبير ولكنها مغرمة بتربية الحيوانات فى حديقة قصرها ، ومغرمة بحفظها محنطة وهو أمر ورثته عن أبيها الذى كان يعمل ضابطاً فى السودان . وحين يشاهد الخطيب هـــذه الحيوانات تتحول داخله نوازع شريرة وتتسلط عليه بعض الأفكار تتضح من خلال تصرفاته (٢) « قال وهو يقلب السلحفاة الصغيرة على ظهرها فوق السجادة : لا أحب الموسيقى ، ولكننا سنرى الحيوانات فى الحديقة » . ويتصاعد الحدث كلما أوغلا فى مشاهدة الحيوانات الحية والمحنطة فهما يشاهدان صورة مصغرة لعالم الغابة

---

(١) علاقات التداخل (مجموعة بيت فى الريح) ص ٥٠ .
(٢) المصدر السابق ص ٥٣ .

فى صورة هذا القرد الكبير البشع الهائج وهذا الثعبان الذى يبتلع عصفور الكناريا الصغير . . ويبلغ الحدث الذروة حين يقبض الخطيب على عنق العصفور الكناريا ويضغط عليه بقوة ليقتل فيه روح الجمال التى تعشقها هذه الفتاة الرقيقة ويتم التحول الكامل داخل شعور هذا الرجل من الناحية الاستبدادية الأنانية (١) « قال لصديقه وهو يفتح باب قفص عصفور الكناريا ويمد يده إلى الداخل : يجب أن تعرف أننى أستطيع حين أريد » : أما فى قصة التحولات فنحن إزاء نفس المشاهد إلا أن الفتاة التى تعيش مع هذه الحيوانات هى التى تتحول من الداخل وكأنها قد اكتسبت بعض الصفات الحيوانية من كثرة المعاشرة لهـذه المخلوقات . حتى إن الخطيب الذى جاء لخطبتها يصاب بنوع من الإحباط الكامل فيذهب من حيث جاء . والقصتان يعبران عن نوع من الحرمان النفسى من حيث جوهر المضمون أما الشكل فنحن كما أوضحنا فى بعض قصص ضياء السابقة نجده يعتمد بشكل ما على الإحساس البصرى للكلمة والصورة الذهنية فى إمكان عبارة ذات إيقاع خاص أن تطلقها فى الذهن فتعتمد على فطنة المتلقى وذكائه فى التأثير وإبراز القيم الجمالية للعمل الذى هو بصدده .

أما القصة الطويلة لضياء والتى تضمنتها مجموعة « بيت فى الريح » والتى تحمل اسم « مأساة العصر الجميل » والتى قسمها ضياء إلى ثلاث أقسام فسوف نتصدى لهـا فى الجزء المتعلق بالرواية . وقبل أن ننتقل إلى قصص ضياء التى نشرت خارج المجموعات القصصية نحب أن نسجل فى نهاية حديثنا عن مجموعة « بيت فى الريح » أن ضياء كان فى هذه المجموعة يسير فى نفس الطريق الذى سار فيه جيل الكتاب الذين يحاولون ما وسعتهم المحاولة تجديد شباب القصة العربية ومواكبة أحداث التيارات الأدبية التى ظهرت فى أوربا فى النصف الثانى من القرن العشرين . وقد كانت مجموعة « بيت فى الريح » نموذجاً صادقاً فى هـذه المحاولة الجادة لمواكبة الركب الحديث لفن القصة القصيرة والذى يعتمد على أدوات حديثة وتكنيك متقدم فى

---

(٢) المصدر السابق ص ٥٣ .

كتابتها والذى أبرزه ضياء الشرقاوى على أنه هذا الحدث الخفى الملموس فى ثنايا اللغة والصورة التى تنبع من داخل الشخصيات نفسها ومن منطقة عميقة داخل الشعور منعكساً على السلوك الخارجى للشخصية ربما فى كلمة ربما فى إيماءة أو إشارة صغيرة .

قصص اخرى لضياء الشرقاوى

أصدر ضياء الشرقاوى ثلاث مجموعات قصصية خلال عمره الأدبى القصير ، وكثير من القصص الكثيرة الأخرى التى تناثرت فى الدوريات الأدبية المختلفة ولم تجمع فى مجموعات حتى الآن على الرغم من أن سلسلة « كتاب اليوم » قد أعلنت أنها سوف تقوم بإصدار مجموعة قصصية بعنوان « حدائق الليل » . كما قد تحولت بعض هذه القصص إلى روايات مثل قصة « الحديقة » وكان فى عزم ضياء أنه سيقوم بتحويل جزء آخر من قصصه القصيرة وجد أن مادته تصلح للبناء الروائى المتميز الذى عرف به ضياء (١) « تجددت المسألة بعد (علاقات التداخل) أقرر بأن أفرد قلمى وأبحر أينما تذهب بى الريح دون وجهة معينة ، أكتب ما يعن لى . أفكر فى التحويل إلى المسرح) يرغمك على التحديد، إلى جانب أننى أحب المسرح منذ البدء) لكن ما يحزننى أن هناك أشياء تريد أن تكتمل كرواية (أنتم يا من هناك — غابة الحسد) (على أضعف الإيمان) وهما تحتاجان لسنتين على الأقل . وخلالها سأكتب قصص صغيرة » وفى معرض حديثنا عن القصة القصيرة فى إبداع ضياء الشرقاوى نطل على هـــذه القصص التى تضمنتها الدوريات الأدبية المتميزة والتى قبعت فيها أعمال ضياء فى انتظار من يخرجها فى مجموعات جديدة تضم إلى المجموعات السابقة فى المكتبة القصصية الحديثة .

[أ] فى قصة « يقظة » (٢) بطل تأثر الفكر السياسى الذى واكب مبادىء ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ من خـــلال هذه القصة التى تعتبر من بواكير قصص ضياء الشرقاوى والتى تصور كذلك الفلاح الذى تقدم ليتسلم عقد تمليك أرضه من رئيس الجمهورية وهو فى نفس الوقت يجاهد ثورة نفسية هائلة

---

(١) الرسائل الأدبية لضياء الشرقاوى (جمعها وعلق عليها محمد الراوى) الرسالة الثانية [(مجلة القصة ، العدد الثامن عشر ، ديسمبر ١٩٧٨) ص ١٢٠ .

(٢) يقظة (مجلة القصة الصادرة عن وزارة الثقافة والارشاد القومى) العدد السابع ، يوليو ١٩٦٤ ، ص ٢٧ .

تعتمل فى تلافيف نفسه ، فهو لم يتعود على كل هذا التكريم من أهله ومعارفه فما بالك برئيس الجمهورية الذى يقـــدم لهذا الجذر القوى المخلص قطعة أرض هى قطعة من قلبه وعقله ، وقطعه طالما اشتهاها ورغبها وود لو كانت ملكه هو وليس ملك الباشا . ويتقدم الفلاح « مفيد عبد الرحمن عبد المتعال » وهو يرزح تحت خجله من أن يراه الرئيس بهذه الملابس الرثة وهذا الإصبع المبتور والذى بتره حين طلب للتجنيد وعن طريق تكنيك الفلاش باك تعود ذاكرة « مفيد عبد الرحمن عبد المتعال » إلى هـــذه اللحظات الحاسمة من عمره . حين تمتد يده إلى يد الرئيس ليتعانقا ويتماسكا ويشكلان معاً تلك السيمفونية الرائعة لإنجاز الثورة .. وينتقل الفلاش الباك أيضاً إلى تلك المقابلة التى تمت بعد ذلك بينه وبين الباشا القـــديم ليصور هذا التناقض بين الصورتين ويقـــدم بقايا صراع نشأ بين هذا الفلاح وبقايا إقطاع بائد . وتنتقل أبعاد القصة بعد ذلك قرب نهايتها إلى معركة بور سعيد وهو أمر زائد على هـــذه القصة وتكرر مضمونه بطريقة التركيز والتكثيف فى قصة « الجمهورية » (١) من خلال أدب المقاومة الذى تعاظم كمه وكيفه خلال العشر سنوات التى أعقبت العدوان الثلاثى على مصر .

وفى قصة « الوباء » (٢) تعتمل تلك الثورة النفسية اليائسة فى قلب هذا الرجل الذى فقد القدرة على الحياة مع زوجته . فصوت زوجته يطارده أينما كان وأينما حل فبعد أن كان يحتوى هو هذا الصوت ويأتمر بأمره أصبح هذا الصوت يمتلكه وأصبح الألم هو كل سلوته (٣) « اختلجت الارتعاشة أشد قوة ووضوحاً عن المرة السابقة ، واستيقظ الألم فى جسده عارماً كالوهج ، وارتعشت أجفانه وكان صوت زوجته متدفقاً لزجا دافئاً ، كان صوتها تجسيدا لخلاصه ، وقد فقد كل قدرته على المرور ، على الاحتواء ، يدرك كل انحناءاته وإيقاعاته ولكنه الآن بعيد وقريب ولزج ، ينفذ إلى جسده حاداً كالنصل » .. ويحاول الرجل المرور عبر الشارع الخواء فيتصدى له عجوز ليسكنه ويتصدى له شلله ليبعده وليتقبل هذا الوباء الذى يجتاح المدينة .

(١) الجمهورية (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) الكتاب الماسى ١٩٦٦ ص ٣١ .

(٢) الوباء (مجلة نادى القصة) العدد نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧١ ، ص ١٣ .

(٣) المصدر السابق ص ١٤ .

بعد أن قلت مقاومته ، والرمز هنا واضح كل الوضوح وهو يعبر عن الحرية التى يريدها الناس والتى تتمثل فى تلك المنشورات التى وجـدها ملقاة فى الشارع .. وحاول عبور الأسلاك الشائكة التى تقيمها زوجته بصوتها حاجزاً بينه وبين الحرية بشتى معانيها ، وجلس مع صديقه العجوز يقرأ من أوراق الوباء . (١) «كانت للكلمات قوتها الخاصة ، رنينها المتوحش وكان للصوت قوته الخاصة ، ورنينه المتوحش وأخذ يتأمل أوراق الوباء » .

فى هـذه القصة الرمزية ينتقل ضياء بين قضيتى الانتماء وعدم الانتماء إلى الأسرة والوطن وهى من القصص التى تمثل اللغة فيها عنصر البطولة عند توظيف الألفاظ والكلمات فى تركيب الحدث السرى المحسوس الذى أغرم بمعالجته ضياء الشرقاوى فى الكثير من قصصه المتأخرة .

وفى قصة « فوق باب البيت الصغير » (٢) توجد علامة حمراء وضعها الإنجليز ، وقد حفرت هـذه العلامة فى القلوب والعقول معاً .. وظهرت تفسيراتها على الوجوه .. وظهرت بصماتها على مجتمع القرية الساذج بين عقول الكبار انقسمت قسمين .. القائم المهيمن على مقدرات الأمور فى القرية الصغيرة يفسرها بأنها علامة مرتبطة بالشرف وأنها تمثل العار الذى دخل هذا البيت الصغير وبصم هذا التفسير عقول الصغار بنفس المعنى .. ويجتمع شيخ البلد وشيخ الخفر حول فاطمة المرأة التى غاب زوجها يحاكمونها عن ماهية هذه الدائرة الحمراء التى تعلو باب بيتها . وتبكى فاطمة وتحاول أن تبرىء نفسها ولكنها وسط هـذا الجو الفظيع تقف فاطمة بين الدائرة الحمراء التى ترمز من وجهة نظر أهل البلد إلى العار وبين ذلك الضوء الذى يسقط عند قدميها والذى يمثل الطهر والنقاء وتنتقل فاطمة وابنها إلى منزل شيخ البلد ويقف الذئب حارساً على الحمل فى غياب صاحبه (٣) « قال شيخ البلد لأمى : حتى يعود رجلك .. ووضع يده فى جيبه وراح يحك فخذه ، وقال : وحتى لا يكون لأحد كلام عليك » .

ويحاول الإبن أن يبعد عن أمه التهمة الملصقة بها فأمسك بسكين ولوح

(١) المصدر السابق ص ١٥ .

(٢) فوق باب البيت الصغير (الزهور : ملحق مجلة الهلال، نوفمبر ١٩٧٤) ص ١١ .

(٣) المصدر السابق ص ٤٧ .

به لزملائه الصغار وصار يزيل آثار العلامة الحمراء واستطاع أن يزيل جزء منها .. وجاء الإنجليز وكتبوا علامات حمراء كثيرة على البيوت وخاصة بيت البطراوى أحد كبراء البلد .. وتحدث الأطفال « حتى انتى يا زوجة البطراوى » وتحدث النساء « اللهم أستر على ولايانا » وتضاربت الآراء فمن قائل أنها الكوليرا ومن قائل إنها ألاعيب الإنجليز ، وتنتهى القصة بإسقاطة تعبر عن أن هذا العار الذى يحلل البلد إنما هو عار مرتبط بوجود الإنجليز ، وقد تداخلت العلامة الحمراء مع كلمات الحج مع مؤخرة الجمل الذى هو يرمز إلى الصبر وتكاد هذه العلامة الحمراء تقترب من السقاطة الحديد الصدئة .

وفى قصة « النمر »(١) نجد علاقة غريبة تجمع بين رجلين وامرأة ، زوج وزوجة وآخر موجود خارج الحجرة لكننا نراه من خلال زجاج النافذة التى تطل على الحديقة والذى يمثل الحياة الزوجية التى تطل على الآخرين ولكن أحد لا يستطيع أن يطل عليها .. ووجود الآخر الخارجى يفجر الحدث ويحركه دراميا . إذ أنه يستحضر ماضى الزوجة الذى بعث فجأة من خلال هذا النمر الذى تلتمع عيناه ويتحفز دائماً لكشف تلك الحقيقة . والعلاقة التى تربط بين الزوجة والزوج والحبيب السابق تظهر من خلال الكلمات والإشارات المتبادلة من وراء زجاج الحجرة والاسقاطات على ظلال هذا النمر الذى يمثل هدية الحبيب إلى الزوجة إذ أنه كان أمنية قديمة للزوجة طلبتها من حبيبها ذات يوم قبل زوجها ، ونجد أن ثمة حنين قديم متبادل بين الزوجة والحبيب القديم التى أتى لها بالنمر من الهند وثمة ارتباط وثيق أيضاً بين الزوجة وزوجها يظهر ذلك من خلال خوف الزوجة من عبث النمر بأثاث بيتها كإسقاطة على خوفها على حياتها الزوجية من العبث والسقوط فى براثن الماضى . والقصة لقطة ذكية تتبلى فى ثوب من الغموض .
هذا وقد كتب ضياء عدة قصص تبحث عن الحالة النفسية للإنسان قبل الزواج وبعده مثل « التحولات » و « علاقات التداخل » و « سقوط رجل جاد »

(١) النمر) مجلة القصة الصادرة عن نادى القصة بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب) العدد الاول ، سبتمبر ١٩٧٤ ، ص ١٩ .

و « الوباء » و « الموسى » و « الطريق إلى البيت » لذلك فإننا نجد أن ظلال العلاقة الزوجية موجودة أيضاً فى قصة « إشراقات » . (١)

وفى قصة « الباب » (٢) نجد هذا التجسد لحاجة القرية إلى ما يحميها ضد آفات الفقر والجهل والمرض ، والباب الفاصل بين المجتمع وبين هذه الآفات كلها هو رمز لعلاج أهل الريف لمجتمعهم . فثمة أدوات تمثل هذا الفصل ، تمثل الحماية البسيطة والوقاية السهلة لفصل العلاقات الاجتماعية المتردية فى هاوية الذل عن ميكروبات هذا الذل . وفى قصة الباب التى صاغها ضياء من هذا المنطلق تشير إلى أن وجود الباب هو إدخال النور إلى القرية ومنع للأمراض المتوطنة وحجب للكلام وهذا هو المهم من الدخول إلى البيوت . وقد نجح ضياء فى تصوير هذه القصة الواقعية التى تعبر عن رموز ومدلولات كثيرة .. وتتحقق لحظة التنوير من ذلك الحوار الذى دار بين عبد البديع والحاج رمضان حول تركيب باب للمنزل (٣) « صعد الدم فى رأس عبد البديع وهمهم : يكشفني عيال البلد كل ليلة » . وتخطت المسألة موضوع الكلب إلى موضوع آخر . نظر إلى زوجته فوجدها قد أخفضت رأسها وجرى الدم فى وجهها . وقد جسد ضياء أيضاً فى قصة « المراقبة » (٤) مفهوم الباب الذى يفصل بين عالمين كل عالم له مشاكله وهمومه . كذلك فى رواية « مأساة العصر الجميل » يظهر عالمى الوهم فى منظار خاص تتباعد رؤاه وتقترب فى تصوير لهذا العصر الجميل الذى تتخلله جرائم القتل والفساد والنفايات المبتذلة .

وفى قصة « الملاحظات الليلية » (٥) نجد هذا الحوار الدائر بين امرأة ورجل والذى ينصب حول شخص ثالث ربما هو زوجها ربما هو صاحب البيت التى تسكنه . المهم أن هذا الحوار يتشعب كثيراً ويتناول تلك الوحدة التى تعيشها تلك المرأة على الرغم من وجود خادمة معها ولكن هذه الخادمة تزيدها وحدة لشعورها الدائم بالخوف ، كما يتطرق الحوار إلى الشقة التى تقطنها هذه المرأة ونظامها والشقق الجانبية ، وتحاول هذه المرأة

---

(١) اشراقات (مجلة أقلام العراقية) أغسطس ١٩٧٢ .

(٢) الباب (الزهور : ملحق مجلة الهلال — العدد السابع يوليو ١٩٧٥) صفحة ٢٠ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٢ .

(٤) المراقبة (مجلة الثقافة الشهرية العدد ٢٠ ، مايو ١٩٧٥) ص ٧٨ .

(٥) الملاحظات الليلية (مجلة الثقافة الشهرية العدد الرابع يناير ١٩٧٤) ص ٩٨ .

إغواء هــذا الرجل بأن يحل محل الرجل الغائب وأن يأخذ مكانه ، ويختفى النور من المنزل وتبكى الخادمة وتضطرب الأمور وتظهر كل هــذه الملاحظات الليلية على واجهة سطح القصة بسبب غياب النور الذى هو غياب للعقل فى نفس الوقت وحلول الظلام الدامس يعقبه غياب الحقيقة التى تتوه فى الظلام الذى يعقبه اختفاء وتلاشى الطهر والنقاء ، وظهور تلك البقع الحمراء التى ظهرت بجسد تلك المرأة والرامزة لهــذا الفساد المتفشى فى أنحاء الليل . القصة فى شكلها تظهر جمليات ضياء فى التكوين والتنويع وحصر اللحظات الحلسية فى دائرة الغموض والذى سبق أن استخدمه فى الكثير من قصصه :

أما قصة « المرايا المتعاكسة » (١) فيظهر فيها المعمار الشكلى للغة والذى صاغه ضياء الشرقاوى كنموذج حى للغة التشكيلية النموذجية لأدبه . وإذا أردنا أن نحلله تلك التحليلات التى كان يحلو لضياء الركون إليها فى إبداعات معاصريه ، فإننا سنلجأ إلى الغوص فى ذلك الحوار الذى كان يدور بين هذين النوبيين اللذين يعملان فى حديقة أحد الكازينوهات ونحاول اجتذاب هذا الإنعكاس الذى يدور فى كل كلمة أو إيماءه أو إشارة حتى نستطيع أن نضع أيدينا على هــذا التشكيل للغة ضياء فى هــذه القصة التى يغلب عليها عنصر الحوار . ونستطيع أن تدعم هذا الرأى بذلك الحوار الذى دار بين النادل النوبى الصغير والنادل النوبى الكبير حول غياب الرجل وغياب الكلب ، وكيف يحاول النادل النوبى الكبير أن يخفى الحقيقة الغائبة بأن يميل الشمسية فى مواجهة الشمس كرمز لحجب الحقيقة (٢) « قال النادل النوبى الصغير

— ولكنك تقول إنه هجرها من أجل كلبه .

قال النادل النوبى العجوز وهو ينظر نحو باب المبنى الرئيسى :

كانت آخر مرة يأتى إليها فيها .

---

(١) المرايا المتعاكسة ، مجلة الثقافة الشهرية العدد العاشر يوليو ١٩٧٤) ص ٩٨ .

(٢) المصدر السابق ص ٩٧ .

— ولكنك قلت إنه قتل كلبه أمامك .

رآها تنحنى — فاختفت أسفل حافة الزجاج — لعلها تحمل كلبها أو تنظفه من الطين الذى علق بشعره .

قال النادل النوبى العجوز : كانت كلبة ولم يكن كلباً .

— هل قتلها أمام عينيك ؟

— عاد وحده بعد أن صحبها وذهباً ، وكانت كلبته معه ثم وضع لها سما فى كوب لبن دافئ فراحت تشربه حتى ماتت دون أن تنبح .

رآها وهى تدلف خارج الباب ، لم يكن كلبها يتبعها ، لعلها تركته داخل الصالة ، كان ينتظر حتى تجلس إلى منضدتها بجوار الباب الرئيسى ، ثم تميل الشمسية فى مواجهة الشمس وتبحث عنه بعينيها وتشير إليه .

من خلال تصرفات هذه السيدة الذى انعكس على أحاسيسها الغامضة يخلق ضياء من ذلك الحوار تضاداً فى تصرفات شخوصها الأساسية سواء أكانت حيوانات أو آدميين . فالمرأة العجوز وهذا الرجل الذى كان يصاحبها شاب . والكلب يصاحب هذا الشاب الصغير كان من نوع الأنثى الكبير أما الكلب الذى يصاحب هذه المرأة العجوز فكان من نوع الذكر الصغير . تحدث المضاجعة بين الكلبين .. فيقتل الشاب كلبته بالسم . ويختفى الشاب من على مسرح القصة إما بالقتل هو الآخر أو بالاختفاء أو الهجر . وتقتل المرأة العجوز كلبها الصغير انعكاساً لما يعتمل فى قلبها من عقد نفسية فتنتقم لنفسها من هـــذا الحيوان الصغير وتنعكس المرايا بما يصور على صفحتها من رؤى حقيقية ورؤى نفسية . القصة فى حد ذاتها من القصص التحليلية ذات الأبعاد الرمزية تدور حوادثها المكثفة على لسان هذين النادلين النوبيين اللذين يتدخلان فى تحريك أحداث القصة وتمثلان دور الراوى عن طريق الحوار الذى يشبه إلى حد ما الحوار المسرحى المنور للأحـــداث .

أما قصة « الموسى » (١) فهي لقطة حياتية ذكية اعتصرها ضياء من أحــد أيام حياته أو هو التقطها من الحياة الاجتماعية اليومية . المهم أنه بدأها منذ خروجه من عمله الذي يمثل الأدوار العليا لأحد البنايات وأثناء نزوله من على سلم هــذه البناية يتقابل مع كثير من الأنمــاط البشرية البعض يمر عليه مرور الكرام والبعض يعلق بذاكرته لفترات طويلة (الفتاة التي تقابله في الدور الرابع) يسير في الطريق مع زميله يشاهدان مؤخرات النساء وأفيشات السينما . يصل إلى منزله يتذكر النساء العاريات في أفيشات السينما ، يتعرى من ملابسه ويعود إلى أصله الأول وتتوحد صوفيته مع الحياة بتجــديدها واستمراريتها . تتصاعد لديه الرغبة في مضاجعة زوجته ثم يتناول طعام الغذاء ويذهبان إلى السينما ، يبحث عن منديل ليمسح نظارته . حتى تزداد رؤيته ، يفشل في العثور على هــذا المنديل . يخلع نظارته ويضعها في جيبه وهو بذلك يلغي رؤيته بعد أن فقد ما يجددها . ولعل رتابة الحياة وميكانيكيتها قد خــلقت شيئاً من المــلل وأفقــدت عنصر البهجة فيها بحيويته الدائمة .

القصة لقطة ذكية من ضياء تتميز بواقعيتها المرهفة وحساسيتها في الملمس وتلمس الحقيقة المبغتة . وقد نقل ضياء هذا الدافع نقلا فنياً فألقى فيه واقعيته ونما فيه المنحى المنهجي لفنه القصصي . وجمع هذه الشحنة الكهربية المتميزة في أسلاك الحياة الكامنة في نفوسنا جميعاً فتواصل السالب والموجب وتماسكا جميعاً المتلقي والمبدع لإلغاء هذا الرتم العجيب للحياة ومحاولة الخروج من رتابتها إلى الفن ومنهجه المتغير دائماً .

أما قصة « المراقبة » (٢) وهي قصة تبرز العلاقات المتضادة بين البشر من خلال مراقبة كل منهم للآخر ومحاولات التعرية الدائمة التي يقوم بها كل منهم للآخر عن طريق كشف الأستار التي يختبيء وراءها الناس ، وإماطة اللثام عما يعتمل داخلهم من أفعال وسلوك وحياة . ومحاولة معرفة طرائق

(١) الموسى (مجلة الثقافة الشــهرية العدد الثــاني عشر سبتمبر ١٩٧٤) ص ٩٦ .

(٢) المراقبة (مجلة الثقافة الشهرية العدد العشرون مايو ١٩٧٥) ص ٧٨

معيشتهم وكشف المجهول الذى يعيشه كل منهم ، وقد نجح ضياء نجاحاً كبيراً فى تكثيف الحدث السرى لهـــذه القصة من خلال هذا التركيز فى تجميع ذرات غاية فى الصغر تجرى داخل النفس تمثل الفضول وحب الاستطلاع .. وقد كان خيال ضياء الشرقاوى واسعاً فى تحريك جزئيات هذه القصة ودفعها من خلال الغموض المحرك للبحث عما ورائها من مدلولات وأطر .. وهذه المقولة كما هى تنسحب على هـــذه القصة فإنها تنسحب أيضاً على قصص كثيرة لضياء لعب الغموض فيها دوراً كبيراً فى تعميق مفاهيم ومغازى أحداثها المختبئة مثل قصة « مأساة العصر الجميل » ومعظم مجموعة قصص « بيت فى الريح » و « الوباء » و « المرايا المتعاكسة » و « الامتداد » و « النمر » و « رجال فى منتصف الليل » و « الملاحظات الليلية » وهى أقرب القصص شبها من ناحية المدلول بقصة « المراقبة » الذى استحضر لها ضياء بعض المرئيات من خياله الخصب فبدتا وكأنهما عميقتى الملمس وكان الإحساس البصرى للكلمة فى هاتين القصتين والصور الذهنية التى جمعها وحشدها فى سبيل إبراز هذا التضاد فى السلوك البشرى قد جعل هاتين القصتين بارتباطهما بأمل يداعب المجتمع المعاصر نحو حل أحد قضاياه الملحة وهى قضية الإسكان . يعبر عن مدلول اجتماعى نابع من الذات ومرتبط بنواحى نفسية مرتبطة ببعض الأمراض الاجتماعية وهى حب الاستطلاع والفضول فى معرفة كل شىء عن الجيران .

وقصة « المراقبة » تعتبر من أكثر أعمال ضياء نضوجاً من الناحية الشكلية والناحية المعمارية .

وفى قصة « اتجاه الضوء » (١) يختتم ضياء قصته بهذه العبارة « قرب آخر الطريق نظرت إلى الوراء ناحية المقهى ، رأيتهم على الطوار ، يحمل الرجل الطويل البيانولا ، عبرت بركة الماء وأحسست بساقى وهما تتبللان ، رأيت أبى يلوح لى ثم يذهب معهم فى الاتجاه الآخر » والاتجاه الآخر هو اتجاه الضوء . والضوء فى هـــذه القصة هو رمز للأمل الذى عـــثر عليه هذا

(١) اتجاه الضوء (مجلة الثقافة الشهرية العدد ٢٤ سبتمبر ١٩٧٥) ص ٧٠

الرجل فى هـــذه الجوقة الصغيرة بعد أن وجده ابنه راقداً فى بركة من النمل وجرح عميق يعلو جبهته وذلك الإسكافى الاصم الذى يحمل مصباحه الصغير يحاول مداواته . لقد ذهب الأب فى الطريق المضىء يحاول أن يبعث لابنه من هـــذا الاتجاه البسمة والأمل والحياة . حتى لو لاقى من عنت الحياة وهمومها وصنوف أذاها الكثير .

وقد استخدم ضياء العديد من الاسقاطات التى تصور الوجه القبيح للحياة من خلال تلك الحيوانات الآدمية التى ترتدى « الماسك » فى محاولة لتطهير شخصية الولد الصغير وشغله عن قلقه بأبيه ، فهم يلاعبونه ببشاعة عن طريق تلك الوجوه البشعة التى يرتدونها ، وحين اقترب من أبيه وجده قد انحاز إلى تلك المرأة الصغيرة التى كانت تختبىء وراء كاهل سنين من المكياج وأعطته المرأة صندوق ملىء بالفراشات الذى ذهبت هى الأخرى فى إتجاه الضوء بعد أن حاول أن يبعد بها وجه القرد القبيح . نلاحظ فى هـــذه القصة أن تكنيك ضياء فى تغميض الحدث وتعميقه عن طريق هذا التغميض يجعلنا نقترب منه كثيراً ونتعاطف معه إلى حد كبير ونحاول أن نغوص فى أعماقه لنجلى عنه هـــذا الغموض الذى يكتنفه ، ونبحث فيما هو موجود ورائه من دلالات ورموز وحيلة .

وفى قصة « جغرافية رجل » (١) نجد تلك المستويات التى تعبر عن سلوك الإنسان وطموحه الذاتى وأنانيته المفرطة كما تعبر عن جوهره وجوانيته ، فالإنسان له جغرافية تظهر فيها تضاريسه ومناخه وهو يشبه الأرض المتقلبة المتغيرة من مكان إلى مكان . وقد أبرز ضياء فى تلك القصة هذه البذرة الوافدة من وراء البحر والذى أودعها الجد الذى حجزته الحرب فى أسبانيا ونبتت البذرة وأينعت فى أرض مغايرة وتم نقلها إلى أرض صلبة هى أرضها الأصلية .. وتظهر لحظة التنوير للقصة خلال ذلك الحوار الاعتراضى الذى دار بين الجد والجدة فى الموطن الأصلى والذى أوضحت فيه الجـــدة أن

(١) جغرافية رجل (مجلة الثقافة الشهرية العدد ٥٧ ديسمبر ١٩٧٥)ص٧٤

البحارة الذين يتزوجون ثم يتركوا أولادهم ويرحلوا هم لصوص وأوغاد.. وهو إسقاط هام ينور لنا مضمون القصة من أن الرجل هو إنسان أنانى بطبيعته وقد ظهر ذلك فى المستوى الأساسى الذى صوره ضياء على لسان الراوى الذى ترك زوجته تجلس مع جده (مع الماضى) وصار هو يسبح فى أمواج بحره الخاص مع صديقته وفى المستوى الثانى الذى هومنه جلسة المقهى والذى خرج به من سباحته فى البحر لا يرى إلا نفسه من خلال تلك المرآة الموجودة على حائط المقهى . يرى فيها نفسه بأدرانها وعطنها وأنانيتها . وترفض الزوجة أن تلبس لباس البحر ويوضح ذلك مدى رجعية الزوجة من وجهة نظر الزوج ومحاولة الزوج فرنجتها لتلائم جغرافيته . لكنها تأبى على نفسها إلا أن تجلس فى الظل مع الجد الذى ينام ممدداً على بطنه تحت أشعة الشمس . وحين قالت الزوجة أنها لن تنزل البحر . دفع الزوج بالفلوكة وابتعد عنها وراح مع صديقته يسبحان فى بحار العشق واللذة .. وحين عاد الزوج مرة أخرى ونفض رجلية من الرمال وعاد إلى قلب البلد الذى هو رمز لقلبه الحقيقى المملوء بالتلقائية والعفوية مر على المقهى . ثم وقف ويفكر فى جغرافية الطريق الذى يسلكه هل هو طريق الغواية أم طريق الهداية .

وفى قصة « الموائد المنفصلة » (١) وهى أحدى القصص الرمزية عند ضياء حاول فيها ومن خلال تلك الإسقاطات أن يفسر حقيقة تلك الموائد المنفصلة . موائد الأدب وموائد الطعام .. موائد الذين يفتئتون على الأدب ويفضلون موائد الطعام ويقتاتون على حساب مبادئهم وآرائهم وموائد الذين يخلصون للقلم ويحلمون بالمدينة الأدبية الفاضلة ، وشتان بين هؤلاء وهؤلاء . وقد صور ضياء فى هذه القصة مجتمع الأدب بطهارته ونقائه . وموته وعطنه ، بوجهه المضىء ووجهه المعتم وأبرز وجه التضاد بين هؤلاء الذين يسعون وراء الثراء بأى طريقة بينما أقلامهم إما مقصوفة لا تستطيع التعبير وإما مزيفة . وبين الذين يسطرون من عرقهم ودمائهم خلاصة إبداعهم

(١) الموائد المنفصلة (مجلة الثقافة الشهرية العدد ٣٠ مارس ١٩٧٦) ص٩٣

المؤثر فى القلوب والنفوس . والقصة علاوة على الرمز الذى يبرز فى جنباتها والذى يصور تفصيلات مجتمع القلم ويبرز الجوانب السلبية والإيجابية فى شخصيات هـــذا المجتمع . إلا أنه يسلك سلوكاً آخر ذاتياً من خلال عرض وجهة نظره فى بعض الأدباء الأصدقاء أمثال محمد الراوى ومحمد مستجاب الذين تأثروا بأدب ضياء وساروا على نهجه وفسروا ما علا أدبه من رمز وتنوير التفسير الذى أراده ضياء .

والمستعرض لهـــذه القصة يستطيع أن يشعر بتلك المعاناة الهائلة التى عاناها ضياء الشرقاوى فى سبيل حفر اسمه فى الساحة الأدبية ومدى تلك المغامرة التى خاضها خلال عمره الأدبى القصير فى وسط ملىء بالإظلام والإضاءة ، بالارتعاشة والسكون ، بالأسود والأبيض ، بجميع أنواع المفارقات والمتناقضات .

وفى قصة « ذئاب صغيرة » (١) يظهر التشكيل الفنى عند ضياء من خلال اللغة ومن خلال المعاناة فى تنظيمها وتجميعها وتصورها وتكثيف ذراتها المبسطة لخلق صور جمالية معبرة وموحية (٢) « شعرت بذبذبة الضوء الواهنة السريعة المتلاحقة ، ورأيت نفسى أقتحمها ، ثم أصير داخلها ، كتلة ممتدة قائمة ، وأختلط بها ، ثم يتمدد نصفى الأعلى فى النصف الأسفل للمرأة ، وكان الضوء ينعكس فى المنتصف شاحباً واهناً فيسيل على السطح فوق شعرى القصير وملامحى . وفكرت وأنا أهتز فتهتز الصـــورة وتتوالى مساحات الضوء ، والظل بان ذلك يجعلنى أبلوكوالد وأن ذلك سيسهل أمور كثيرة ثم رأيت بريق عينى انعكس الضوء عليهما فبدا وجهى حولها مساحة مستديرة من الظل » .

وتتصاعد درامية أحداث هذه القصة من خلال شخصيتين رجل وامرأة وعجوز لم تظهر ملامحه إلا ظلالا باهتة والحوار الدائر بينهما . فالرجل

---

(١) ذئاب صغيرة (مجلة الثقافة الشهرية العدد ٣٦ سبتمبر ١٩٧٦) ص ٦٢
(٢) المصدر السابق ص ٦٢ .

لص قواد والمرأة مومس يحاولان اقتحام شقة هذا الرجل العجوز وقتله وسرقة نقوده . وقد وضعوا خطة دقيقة لاقتحام الشقة عن طريق دراسة سلوك الرجل وظروف معيشته والدخول من ناحية نقطة الضعف التي لدى هذا الرجل وهى الجنس الذى وظفه ضياء فى هــذه القصة ليبرز النواحى النفسية لشخوص القصة جميعهم . فقد اختار الرجل المناسب والمرأة المناسبة لاقتحام العالم المناسب . كانعكاس لهــذا الصراع الدائر فى ساحة الحياة والذى يبدأ بالجنس وينتهى به (١) « قلت لك : اقفل فمك أيها القذر. واصل قائلا : ولكن أخشى ما أخشاه أن تكتشفى أن للعجوز ذكورة بالغة فيجعلك ذلك تتراجعين عما سنفعله بل ربما خرجت تستنجدين بالجيران والبواب من أجــل ذكورته . حينذاك لن . قاطعته قائلة : سوف أعود إذا لم تكف . قال ونحن ندخل فى شارع جانبى مظلم . لقد عرفت أنه كان زير نساء ولوطى فى شبابه وفى شيخوخته . فربما حسبك حينما يراك أنك صبى لوطى مثل هؤلاء الذين كانوا يأتون إليه يطرقون عليه الباب أثناء الليل » . ويبدأ الرجل والمرأة فى تنفيذ خطة اقتحام شقة الرجل العجوز وهنا تظهر براعة ضياء القصصية فى اختيار الحركة من خــلال اللغة الموحية والولوج داخل الناحية النفسية . وتتجمع نذر فشل الخطة حين تقف المرأة على باب الرجل العجوز وتتباعد وتتقارب اهتزازات النفس ويدب الضعف فى نفس الرجل والمرأة ويعودان بعد فشل خطتهم (٢) « قلت أننى لا أفكر بالعودة . لزم الصمت ، فقلت . ولا أفكر فى البيت . قال : الآن ؟ قلت : الآن وغداً ، وفيما بعد ، لا أفكر فيه ولا أود أن أفكر فيه مرأة خرى » .

وفى قصة « شمس فى الميدان » (٣) يبدأ ضياء قصته من حيث انتهى فى قصته السابقة « ذئاب صغيرة » بنفس التشكيل وبنفس الرتم اللغوى المميز ، وبنفس الشخصيات ، وبنفس الأحداث . وتبرز اللحظة القصصية من خلال المحاولة الثانية لقتل هــذا العجوز وسرقة نقــوده . وتتغير الخطة الذى رسمها ذلك اللص القواد وتلك المومس .. ويحاول من خلال دراسة اللحظات النفسية

(١) المصدر السابق ص ٦٤ .
(٢) المصدر السابق ص ٦٥ .
(٣) شمس فى الميدان (مجلة الثقافة الشهرية العدد ٣٩ ديسمبر ١٩٧٦) ص ٧٠ .

معرفة ملائمة هـــذه المرأة للفعل والجريمة معاً . ويبدأ فى تلوين ملاحظاته حول ذلك منذ انفلاتهما من هـــذا الميدان الواسع المشمس وحتى وصولهما إلى المطعم ثم المقهى ثم عودتهما مرة أخرى . يخيم على جو القصة الجنس بكل أبعاده وتطوراته وهو الذى يحرك الحدث ويغيره وهو الذى يكشف اللحظة من خلال ملاحظاته الجنسية الذى يلونها أولا بأول (١) : « إن طريقتها القذرة فى الكلام وفى لعق شفتها السفلى بلسانها وفى الفراش توحى بصلاحيتها للمشروع » . (٢) « ربما كان معنى غياب القيم هو طبيعتها الكتوم المغلقة . أو هو تعبير عن رغبتها فى الصمت . هل تصلح هذه النوعية للفعل ، للجريمة » ويلجأ ضياء إلى التهويمات الموحية فى محاولة لترصيع القصة ببعض الرموز والظلال لخلق جو من التصاعد المستمر للحدث فلجأ إلى تهويمة «الجمال » التى تتدافع بسيقانها وتحتك بالرجل والمرأة وكأنها تمارس الفعل الجنسى ، وتخلق جواً غريباً ربما هو دفع لسمات الغموض عند ضياء فى الخلق الإبداعى .. ولا أدرى سر احتفاء ضياء بالجمال فى عدد من أعماله بينما هو استحضار صورة من بيئته لها داخله بعض الذكريات ، فنجد نفس الرمز موجود فى قصة « الكرتون » حين رسمت الفنانة صورة الشاعر على هيئة « جمل » وفى قصة « علامة على البيت الصغير » حين تداخلت الحلقة الحمراء المرسومة على بيت فاطمة مع مؤخرة الجمل المرسوم من وحى الإبداع الشعبى فى رسوم الحج .

وفى قصة « الطريق إلى البيت »(٣) يصور ضياء لحظة اكتشاف الزوج أن الزوجة تخدعه وتكذب عليه . فذلك التحليل الذى أجراه لرجولته اكتشف فيه عدم قدرته على الإنجاب ، وأحس أن زوجته تعرف ذلك وأن الخيانة قد دخلت بيته .. وتتملكه الحـــسرة وهو يمسك ورقة التحليل الذى اكتشف من خلاله هذه الخدعة المباغتة . وتتصاعد درامية الحدث من خلال مواجهة زوجته التى تخبىء اضطرابها واهتزازها فى الاهتمام بطفلها الصغير الذى يحمل عروسته البلاستيك بين يديه . وهى إسقاطة ذكية من ضياء لتجسيد الحدث الملموس من خلال هذا الديكور اللغوى الذى زج به خلال الحوار الدائر

(١) المصدر السابق ص ٧١ .
(٢) المصدر السابق ص ٧٢ .
(٣) الطريق الى البيت (مجلة الثقافة الشهرية العدد ٤٤ مايو ١٩٧٧) ص ٨٠

بين الزوج والزوجة . ويتعاظم الموقف .. ومن أجل عوامل الأبوة وتلك العوامل النفسية الهائلة التى يذخر بها صدره من رائحةهذه الخيانة التى اكتشفها فى منزله . يصفع الزوج زوجته ويخرج ذاهباً إلى الطبيب لمعرفة تاريخ بدء هذا المرض . ويدخل إلى العيادة فيجد أن هــذه الحياة التى تموج بها صالة الانتظار . تتسم بلحظات الترقب التى تسبق العاصفة ، فهذه الفتاة النحيلة تنتظر سقوط المطر بينما هو ينتظر هبوب العاصفة على حياته ، سأل بشغف هل يستطيع الطبيب أن يحدد التاريخ . أجابه الممرض طبعاً يستطيع وذهب إلى والد زوجته فى المقهى . ويتدلى اسقاط آخر ذكى لضياء من خلال تلك الفتاة الشقراء والفتى الصغير اللذان يمثلان شباب الحياة وربيعها واللذان جعلاه يفكر كثيراً فيما هو مقدم عليه . وتتغير اللحظة ويضيق الرجل من هذا الوهم الذى سيطر عليه (١) « ثم قال : إننا لا نعيش الحب مرات كثيرة . قال له : لا يجب أن تقــول ذلك بهذا اليقين . قال : إننى أقول لك ما خبرته كان المطر قد كف قليلا والنقاط الصغيرة تتناثر فوق الواجهة الزجاجية. توقف فى مكانه قال له صديقه : إلى أين ؟ قال : سأعود إلى البيت . قال : الآن ؟ .. فأجابه : الآن . وحين عاد إلى البيت . وجده مظلما . فتح الباب . وتلمس أزرار النور على الحائط ، ضغطه فرأى آثار الطين العالق بقدميه فوق البلاط ، عبر الردهة إلى الداخل واجتاز غرفته . كانت العروسة محطمة على الفراش » .

وفى قصة « العودة » (٢) أستخدم ضياء الشرقاوى أسلوب تيار الوعى والشعور فى تجسيد عالم الأم الذى يبحث عنها ابنها .. وفى استحضار تلك اللحظات المكثفة للأمومة وإبراز هذا البحث الدائم المستمر للإبن عنها فى كل مكان فى الطريق ، فى الحلم ، فى عيون الناس ، فى البيت مرة وهى تلقمه ثديها الأسمر الكبير ذو العروق الخضراء المتشابكة ، ومرة وهى تساعده على ارتداء ملابسه بعد خروجه من الترعة بعد أن استحم مع أترابه ، ومرة وهى تبحث عنه وسط الأيام والليالى ثم وهى تنفض غبار الأيام والسنين على الأبواب والنوافذ والجدران ، ومرة وهى تلقمه نصائحها الغالية وتعلمه

(١) المصدر السابق ص ٨٢ .

(٢) العودة (مجلة الهلال العدد التاسع المجلد ٨٦ سبتمبر ١٩٧٨) ص ١٤٠

الرجولة (١) : «لا يصح أن تتعلم البكاء منذ الآن » . ومن خلال هـــذا العجوز الذى يحمل المصباح فى يده والذى يرمز إلى ديوجين الذى يبحث عن الحقيقة يبدأ الابن بحثه عن الأم . فهو يبحث عنها فى دموع العجوز فى كلماته التى تنبىء عن شر مستطير ، أحس بطيف أمه فى كل شىء حوله . أحس بأنها تنتظره . وأن ما يفصله عنها هى هذه الجــدران ويغشى عليه ويفيق على يد العجوز وهو يربت على كتفيه ويسأله عن أمه . هل عادت ؟ هل رآها ؟ ويطمئنه العجوز بأنها لابد عائدة .

القصة فى بنيتها قصة رمزية تتفرع [منها] الأوديبية بصورة واضحة . وتعمل فيها اللغة المنتقاة ألفاظها وكلماتها لخدمة هذا المعمار الحـــديث الذى استخدمه ضياء وقد تأثر فى هـــذه القصة بقصة « الطريق » لنجيب محفوظ الذى استحضر ضياء الشرقاوى نفس الفكرة من سيد سيد الرحيمى الذى يسير فى نفس الطريق يبحث فيه عن أبيه الذى اختفى منذ زمن بعيد والذى لازال الأمل يراوده فى العثور عليه .

وفى قصة « عد إلى بيتك أيها الرجل » (٢) يصور ضياء موقفاً غريباً نشأ فى تلك الظروف السياسية التى لعبت ثورة ٢٣ يوليو دوراً كبيراً فى تغييرها هذا التغير الذى طرأ على واجهات المجتمع من خلال تحول الحاكم إلى محكوم والمحكوم إلى حاكم .. فهذه الخلية التى يتم التحقيق معها يكتشف وكيل النيابة وجود أحد أفرادها ممـــا تربطه بهم صلة قديمـــة . فقـــد أحب الإثنان فتاة واحدة وقد فضلت الفتاة الرجل الآخر بحكم أنه أحد أبناء الاقطاعيين الأثرياء .. وتتغير الظروف ، ويعين الرجل الفقير وكيلا للنيابة بينما يحاول الرجل الانتقام لحبيبته التى قتلها الإقطاع وحال بينها وبين الزواج منه ، وينقلب الإبن المدلل إلى ثائر يحاول النيل من النظام الذى قتل أعز شىء لديه ، ويقف الخصم القـــديم يحاكم خصمه الجريح الذى تمرد على طبقته وهو يحاول الإبن أن يدمرها بعد أن عرف حقيقتها المرة ، ويتحاور الخصمان (٣) « قال فؤاد : ولكنى لست منهم يا سيدى . قلت : لعله انشقاق

---

(١) المصدر السابق ص ١٤١ .
(٢) عد الى بيتك أيها الرجل (مجلة الثقافة العدد ٤٦ يوليو ١٩٧٧) ص ٩٠
(٣) المصدر السابق ص ٩٢ .

عائلى طارىءدفعك لأن تقف ضدهم ، قاطعنى قائلا : إنها عقيدة وليست إنشقاقاً ، قلت : ومهما كانت الأسماء فأنت كنت واحد منهم ، ومازال أبوك وأمك وأخوتك منهم ، وهم الذين يدفعون لى كى أحميهم من المخربين ، أو بالأحرى كى أحمى نظامهم » . ويعود الحوار إلى منعطف القصة الأصلى (١) « قلت : وزميلتك الفقيرة فى الكلية ألم تتزوجها ؟ توقف القلب عن الدق برهة ورأيت اللماعة العينين اللماعة الرماد » . ويظهر حقيقة الصراع الدائر بين الخصمين . وينجح ضياء فى تصوير هذا التضاد فى الموقف وتحويله على جانبيه ليبرز طبيعة الحياة من خلال هـذا التضاد .. ويتعاطف الخصم الحاكم مع خصمه القديم . ويخرج من الحجرة ويطل قائلا لمرءوسه طالباً منه العودة إلى البيت رمزاً لإنتهاء تلك التمثيلية الغريبة .

وفى قصة « الأذرع السوداء » (٢) تتبدى العلاقة بين السادة والعبيد من خلال هذه القصة الرمزية .. فقد تسلل العبيد إلى داخل السادة فى محاولة لفك هذا الحصار الذى تحوطهم به تلك الأذرع البيضاء .. وتتسلل الأذرع السوداء لتفك إسارها ، ولكنه الصراع العنيف بين هؤلاء وهؤلاء . ويقتل المالك إبنة العبد ، يطلق عليه الرصاص فى محاولة هو الآخر لقطـع الصلة التى تربطه بعبيده ، وحتى لايرث هذا العبد الأرض ويحرث بقدمه رفات أجداده وأجداد أجداده . ويصور ضياء بتكثيف شديد لتيار الوعى الذى استخدمه ببراعة فى هـذه القصة هذه اللحظة التى قتل فيها مالك الأرض ابنه الذى من صلبه ليحافظ على المسار الذى عاش من اجله والذى تسير فيه عائلته وتسير فيه اتجاه الأرض . ورفض أن تمتد الأذرع السوداء لترفع الأرض إلى قامتها . واستمد ضياء لهـذا المضمون لغة ثرية شكلها بألفاظ الأرابيسك المتناهية فى الصغر وجمع من ذراتها الذهنية ما جعل هذا العمل من أنضج وأروع أعمال ضياء الشرقاوى فى فن القصة القصيرة .

قصة أخرى من قصص الأرض هى قصة « حدائق الليل » (٣) الذى حشد لها ضياء من الأحداث ما جعلها جديرة بالشكل الروائى .. فهى تقترب

---

(١) المصدر السابق ص ٩٢ .
(٢) الاذرع السوداء (مجلة الكاتب العدد ٢٠٠ نوفمبر ١٩٧٧) ص ١١٠ .
(٣) حدائق الليل (مجلة الكاتب العدد ١٩١ فبراير ١٩٧٧) ص ٨٠ .

شكلا ومضموناً من قصة « الحـــديقة » التى حولها ضياء بعد ذلك من قصة قصيرة إلى رواية ذات ثلاثة أجزاء ، فهـــذا العمدة الشاب الذى يحاول أن يخلق يوتوبيا فى قريته عن طريق القضاء على غرز الحشيش وإدخال المياه النقية والكهرباء وفصول محو الأمية ونشر التعليم الابتدائى والثانوى فى قريته ، يقابل من أهل القرية ومن المسئولين بفتور شديد وتثبيط للهمة ووضع العراقيل أمامه لإثبات عجزه(١) « وفوجىء بالحاج رمضان يقول له :

— يا ابنى انت مازلت صغيراً .. ولا تتعب دماغك فى هذا الكلام الفارغ .

— هذا اسمه كلام فارغ يا حاج ، نعمل كى تتقدم البلد خطوة ، كى يأكل الناس لقمة شريفة وأولادنا يتعلموا ، يبقى هذا كلاماً فارغاً ؟» .

ونحن نجد هذا المضمون موجوداً فى « الحديقة » حين يتهم أهل البلد هذا الرجل العجوز بالجنون لمجرد التفكير فى تحويل هذه الحديقة الميتة إلى حديقة غناء ، وإعادتها إلى سابق عهدها أيام الجـــدود ويصاب العمدة فى نهاية تلك العراقيل التى وضعت أمامه بشىء من الإحباط ولكنه يبتسم حين يرى مجموعة من الشباب تلتف حول مشروعه الذى وضع ملصقاته فى كل مكان تدرسه وتحاول أن تضعه موضع التنفيذ فى خيالها .

القصة حافلة بالأحداث والشخوص الكثيرة وهى مليئة بكثير من الإسقاطات الموحية المعبرة والواقعية فى القصة تثير كثيراً من الجـــدل حول الفن والمضمون الذى تميز بهما ضياء الشرقاوى فى رحلته الأدبية القصيرة .

٥ — قصص صغيرة زرقــاء

لا أدرى ما سر هـــذه التسمية التى أطلقها ضياء الشرقاوى على مجموعة من القصص القصيرة قام بنشرها فى مجلة الثقافة الشهرية فى منتصف السبعينات تحت عنوان « قصص صغيرة زرقاء » . والمستعرض لهـــذه القصص يجد أنها تشترك فى عدة سمات من ناحية الشكل والمضمون فالشكل القصصى

(١) المصدر السابق ص ٨١ .

لهــا يكاد يقترب جميعه من هــذه اللقطة القصصية الواقعية الخارجة من معطف اللغة التشكيلية التى تميز بها ضياء والتى تكاد تقترب من التركيز والتكثيف الشديد . كما أن هذه القصص يغلب عليها الطابع الجنسى بكل أبعاده سواء الجنس السوى أو الشاذ وهو طابع تواجد فى العديد من قصص ضياء فى مجموعاته التى أصدرها قبل رحيله وبعده . وتشترك فيه هــذه القصص الصغيرة الزرقاء كما سماها ولا أدرى ما سر تلوينها بالإسمى هذا .

فى قصة « أصوات الليل » (١) يعبر لنا ضياء من خــلال هذه اللقطة القصصية الرائعة عن معنى ومضمون مختفىً وراء لغته اختفاءاً جيداً فهو يشاهد من وراء أحد نوافذ بيته بؤرة مكثفة لواقع الحــياة بينما ترك وراءه واقعاً آخر . نظراته تتواجد مع تلك الأشياء المنظورة . بينما اهتمامه قد قل أو أنعدم مع الواقع الداخلى . فتلك الأشياء التى يشاهدها تأخذ عليه كل حواسه وتحتل معظم اهتمامه .. أسطح المدافن وتلك التوابيت المسروقة .. وذلك الهدهد الذى يظهر ويختفى وتلك القطة السوداء التى تشع نظرات كالجحيم وشجرة الكافور الضخمة وأسراب الحمام التى تحوم فوق رؤوس الأشجار .. وتثاؤب امرأة وحديثها وشفتيها وساقيها وحديثها المعاد .. كل هذه الأشياء والتى تعبر عن الطبيعة المتحركة والصامتة والتى تثير فى النفس قضايا ودلالات توحدت معه فى هلامية واحدة وصارا الإثنان شيئاً واحداً .. بينما هو قد انفصل جسدياً عن زوجته الذى تركها تدعك جسدها بالليفة وبالماء الساخن فى هــذا الجو الحار .

وفى قصة « وجهاً لوجه » (٢) صور ضياء فى هــذه القصة الرمزية المواجهة بين رغبتين .. رغبة مفقودة ضاعت من خلال الفعل ورغبة أخرى متهالكة سارت فى طريق اللا عودة ومن خــلال المواجهة بين الرغبتين ينتهى الموقف بالإنفجار وتموت أحد الرغبتين بينما الأخرى تبكى لأنهــا لم تصل إلى ما تبتغيه وتريده .

(١) أصوات الليل (قصص قصيرة زرقاء) مجلة الثقافة العدد ١٧ نوفمبر ١٩٧٥ ، ص ١١٣ .

(٢) وجهــا لوجه (قصص قصيرة زرقــاء) مجلة الثقافة العدد ١٧ فبراير ١٩٧٥ ، ص ١٠٠ .

وفى قصة « حادث » (١) يسقط رجل على الأرض ميتاً وتتكشف ذاته الداخلية من خـلال هذه الجثة الضخمة المرسوم على سطح جلدها هذا الأسد الأخضر فوق الصدغ ، وصـورة أبو زيد الهـلالى المتطى حصانه الأخضر وشاهر اسيفه على الذراع ، وسيف بن ذى يزن الذى يشج بسيفه رأس أحد الفرسان فوق الصدر . و تحت هذه الأشياء توقف القلب عن النبض و ماتت كل هذه الأشياء.

وفى قصة « علاقة » (٢) يلتقط ضياء الشرقاوى هذه اللقطة القصصية من عالم الأطفال وما يدور بذهنهم من ألعاب صبيانية ولكنها تجسد بعفويته وتلقائيته هـذا العالم الكبير بنفس الهموم والعلاقات والمعاملات . فمن خلال لعبة صغيرة يقوم بها صبى وبنت عن طريق بناء بيت صغير يلعبون فيه لعبة الكبار . ولكن فوزى الولد الصغير يأتى بلعبته الأرستقراطية (العجلة الكاوتشوك) أن يبعد البنت عن دائرة الاهتمام بالبيت ويغرها باللعب معه ، ولا شك أن هذه إسقاطه ناجحة جسدت الحياة فى مجتمع الكبار من خلال اللعب فى مجتمع الصغار .

وفى قصة « بدون عنوان » (٣) ينتقى ضياء لحظة قصصية جيدة يؤكد فيها براعته الدائمة وحسه القصصى الذكى وحدسه الدرامى النشط . فمن خلال هذه الفتاة البوهيمية التى جاءت إلى شقة هذا الرجل تبحث عن رجلها الذى يشاركه السكن . نستطيع أن نلاحظ ذلك التناقض الذى ينعكس من هاتين الشخصيتين ، فشخصية الفتاة التلقائية التى تأخـذ الأمور ببساطة متناهية وتقول أى شىء هى تحبه بمنتهى العفوية ، وشخصية الرجل الصامت الذى لا ينبس ببنت شفة ولكن صمته يتكلم أبلغ حديث ينم عن تلك الغرابة التى لم يرها قبل ذلك فى حياته .

وفى قصة « الضحك » (٤) ينبرى لنا ضياء الشرقاوى من خلال قصصه التى لا تسلم نفسها بسهولة إلى متلقيها فيدفع لنا بين وقت وآخر قصة رمزية ينتقى لحظتها القصصية فى براعة واقتدار . وقصـة الضحك هى أحد

---

(١) الحادث (قصص قصيرة زرقاء) مجلة الثقافة العدد ٥٠ نوفمبر ١٩٧٧ ص ١٠٠ .

(٢) علاقة (قصص قصيرة زرقاء) نفس المصدر السابق ص ١٠١ .

(٣) بدون عنوان (قصص قصيرة زرقاء) مجلة الثقافة العدد ٣٢ مايو ١٩٧٦ ص ٩٦ .

(٤) الضحك (قصص قصيرة زرقاء) مجلة الثقافة العدد ٣٢ مايو ١٩٧٦ ، ص ٩٧ .

هذه القصص ، فهذا الطبيب الذى لا يعلم أين تذهب زوجته ولا متى تعود والذى يقوم بأعماله المنزلية بمفرده . والذى يحلم بأن زوجته ممـــددة فى البانيو لا تتحرك بدون ماء وهو يسألها عن الماء وكأن الماء هو سر شقاؤه معها وحين يشعر بأنها فقدت أهم شىء لديها يضحك .. ولست أدرى هل يضحك من نفسه أم عليها .. عملا بما يقال إن شر البلية ما يضحك .

وفى قصة « اشتباك » (١) يعرج ضياء الشرقاوى إلى مضمون جنسى للقصة .. يتصدى له من خلال هذه اللقطة البارعة التى انتقاها من تعاريج الريف وغبشات طبائعه والتى تصور سوء التفاهم الواقع بين « العرباوى » وأحد الأولاد حول هـــذه الحمارة الجامحة والتى استطاع العرباوى ترويضها . ومن خلال هذه الإستقاطات الموحية والمعبرة عن حالة هذا الرجل الشاذ ومن خلال حوار الولد معه نفهم أن العرباوى هذا يمتطى مؤخرة هذه الحمارة وقد رآه الأولاد يفعل ذلك بينما الرجل يتحدث عن أنها أصبحت طيعة وأن أباه يعرف ذلك .. وينهى ضياء القصة بهذه الإسقاطة المعبرة (٢) «كانت عيناها الواسعتان السوداوان قد فقدتا التماعتهما الجامحة ، وبدتا منكسرتين هادئتين ، وراحت تخب فى الطريق بتمهل ». والقصة توضح مدى ما وصل اليه المجتمع من تهرىء وإنفساخ ومحاق .

وفى قصة « الرغبة » (٣) ينتقى ضياء هـــذه اللحظة القصصية من خلال تلك اللغة المؤثرة التى تقف من القصة موقف المبدع ، فالرغبة هنا تملأ الجميع .. تمتطى عقولهم وتتبدى فى نظراتهم وعبثهم .. وحين تظهر الفرص المواتية تنقلب الرغبة إلى رهبة ثم إلى فعل .. فهذا الولد الصغيرة وهذه البنت الصغيرة تلتهب فى رأسيهما الرغبة وهما يحاولان اطفاء جذوتها .. ولكن الفرص غير مواتية .. ويبحث الولد عن صديقه ، أخيها الذى مات وهو فى الحقيقة يبحث عن الفرصة ويعثر عليها فى ذلك المكان الموحش بجوار الجسر وهناك تشتعل الرغبة وتنطفىء والطبيعة حولها تشاركهما هذا الفعل عن طريق هذه التساؤلات الخاصة . ولا شك أن التصوير التفصيلى للجنس

---

(١) اشتباك (قصص قصيرة زرقاء) مجلة الثقافة العدد ١٥ ديسمبر ١٩٧٤ ص ٧٨ .

(٢) المصدر السابق ص ٧٩ .

(٣) الرغبة (قصص قصيرة زرقاء) مجلة الثقافة العدد السابق ص ٧٩ .

فى هـــذه القصة ولو أنه من النوع الاستفزازى إلا أنه موظف كلحظة تنوير لهذه الرغبة الجارفة البادية من بؤرة أحداث هذه القصة .

من خلال هذا الرصد المتواضع لفن القصة القصيرة عند ضياء الشرقاوى نجد أن ضياء كان عطاء جيل بأكمله فى القصة القصيرة وأن عملية تشكيله وتكوينه الأدبى جاء نتيجة مصاحبة المادة الأدبية عند جيل الستينات وتأثره بالتكنيك الوافد من الغرب كذلك من المصاحبة الجادة لكتب التراث القديمة ومواءمة الحركة القصصية الذى يسبح داخل دواماتها مؤثراً ومتأثراً . وقد كان ضياء أيضاً ركاما جديداً أضيف إلى موقع القصة القصيرة المصرية . وعلى الرغم من أن ضياء كان غزيراً فى الإنتاج القصصى إلا أنه كان مقلا فى فن الرواية فهو لم يبدع سوى ثلاث روايات فقط خلال عمره الأدبى القصير .

* * *

الرواية فى ابداع ضياء الشرقاوى

ليس من شك فى أن ضياء الشرقاوى قد دخل عالم الرواية من باب القصة القصيرة واستطاع فى هذا العالم الرحب الواسع أن يثبت قدمه ويوطد مكانته الأدبية .. وأن يستكمل المسيرة الذى بدأها بالقصة القصيرة بهذه الأعمال الرائعة التى خلدت اسمه فى مجال الإبداع الروائى و سطرت اسمه فى سجل روائى عصر الرواية الجديدة ، حتى لقد قال عنه الأديب الناقد د . نعيم عطية « قليل جداً من أدبائنا من أدرك روح العصر قدر ضياء الشرقاوى ولهذا فقد جاء الكثير من أعماله الأدبية متقدماً عن كتابات رفاقه ، وإذ نضع هذا الأديب ذا الحس التنبىء والحدس المتوقد فى طليعة أدبنا المعاصر ، فليس من قبيل الحماسة المفرطة بل من قبيل الإدراك لجوهر فنه والاعتراف بفضل ريادته » . وتعد رواية الحديقة التى صدرت مكتملة فى ثلاث أقسام هى أول عمل بدأه ضياء وكان فى بدايته عبارة عن قصة قصيرة نشرت بمجلة المجلة عام ١٩٦٦ ثم حوله ضياء إلى رواية صدرت فى إبريل ١٩٧٦ . كما أصدر ضياء ثلاث روايات أخرى إحداهما لم تستكمل لرحيله المفاجىء فى نوفمبر ١٩٧٧ وهى رواية « أنتم يا من هناك » (١) هذه الروايات هى « مأساة العصر الجميل » (٢) و « الملح » (٣) . وروايات ضياء كلها تأخذ شكل التقسيمات فكل منها مقسم إلى ثلاثة أجزاء ، فرواية الحديقة تنقسم إلى ثلاثة أقسام ، كل قسم يحمل سمة تختلف عن القسم الآخر فالقسم الأول عنوانه « الحديقة » والثانى « عيون الغابة » والثالث « الصوت » كذلك رواية « مأساة العصر الجميل » فقد قسمها ضياء هى الأخرى إلى

(١) أنتم يامن هناك (مخطوط) نشرت فصولها فى مجلة أقلام العراقية العدد ٦ سنة ١٩٧٣ .

(٢) مأساة العصر الجميل (مجموعة بيت فى الريح) دار المعارف ١٩٨٠ ص ٦٠ .

(٣) الملح : الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٠) .

ثلاثة أقسام القسم الأول عنوانه « على هامش العصر الجميل » والثانى « فصل فى الجحيم » والثالث « أفراح الجسد » كذلك رواية « الملح » مقسمة هى الأخرى إلى ثلاث أقسام القسم الأول بعنوان « القاع » والثانى بعنوان « النهر » والثالث بعنوان « التابوت » وقد كانت هذه التقسيمات التى حفلت بها روايات ضياء الشرقاوى من دواعى إستكمال معماره الفنى عن طريق الأدوات الحديثة التى تستخدم فى أبنية الرواية وهياكلها ابتداء من اللغة ومروراً بجميع التيارات الحديثة التى تدخل فى تصميم عالم الرواية (١) : « لماذا لا نحول كل عمل نقوم به إلى مختبر ، فيه عنصر اللعب ، نجرب فيه لغة جديدة للسرد ، طريقة جديدة للقبض على الموضوع ، أى نلعب حتى لا يمكن القبض علينا على طريقتنا الفنية بسهولة وحتى لا نمل اللعبة » . من هذا المنطلق دخل ضياء مغامراته الإبداعية مع القصة والرواية . فقد كانت هذه الأشكال الأدبية هى مختبره ومعمله فى استنباط معمار فنى جديد يمثل إضافة إلى التاريخ الطويل لفنون القول والحكى .

١ ـ الحديقة :

فى رواية الحديقة نجد هذا المعمار الجديد الذى ينقسم إلى ثلاثة طوابق .. كل طابق يسكنه مستوى من البشر لهم همومهم ولهم عالمهم ولهم قضاياهم ولكن الجميع يرتبطون بذلك المعمار وذلك البناء من خلال أعمدة واحدة وهيكل واحد يتوحدون فيه لإعطاء الأثر الكلى لهذا العمل الروائى « فنحن فى القسم الأول نجد تلك الحديقة المجدبة التى أهملت منذ فترة طويلة حتى

(١) الرسائل الأدبية للمرحوم ضياء الشرقاى (أعدهـا وعلق عليها: محمد الراوى ، مجلة القصة العدد ١٨ ديسمبر ١٩٧٨ الرسالة الثانية عشر) ص ١٢٨ .

تكلست أرضها وتحجرت جذور أشجارها وعم الخراب كل أنحاءها . ولكن النفس البشرية التى لاتعرف اليأس ولا القهر تصمم على احياءهذه الحديقة وإعادتها إلى سابق عهدها أيام الجدود الأول . ويقـــوم بهذه المهمة شيخ مسن رسم الدهر على وجهه علامات كثيرة أكثرها يمثل الصبر والمثابرة ويبدأ هذا الشيخ وابنيه فى هذه المهمة المجنونة ، وتقف لهم الطبيعة بالمرصاد فالأرض مرتفعة عن القرية ثلاث أمتار الملح غطى معظم أجزاءها حتى تكلست وهى تحتاج إلى معدات وآلات وفترة طويلة جداً حتى تعود إلى سابق عهدها . ويقاوم العجوز كل الظروف من أجل فرض إرادته على الجميع حتى يصل إلى خلق يوتوبيا حديقته . وتتوحد إرادة العجوز مع إبنيه مع تلك الفتاة التى أحبت الإبن الكبير وقبلت العمل معه فى الحـــديقة كأمل يداعب خيالها فى بناء يوتوبيا ذاتية تجمعها مع زوجها .. ولكن أبناء الرجل يسقطون فى الطريق ويظل الرجل متوحداً مع نفسه وتظل الفتاة يداعبها نفس الأمل ونفس الخيال والعمل قائم على قدم وساق فى الحديقة ولكن دون جدوى فالطبيعة تتحدى العجوز والعجوز لا يكل ولا يمل ويقبل التحدى ، ويقترب العجوز من الفتاة ويتوحدان معاً من أجل بقاء روح المقـــاومة والصبر والمثابرة فى سبيل استمرار العمل فى الحديقة .

الموضوع كما هو واضح (١) — بسيط لكنه إنسانى ، عميق ، يؤكد إرادة الإنسان وقدرته فى مواجهة الطبيعة ، وقد سبق أن عالجه كتاب كثيرون — لعل من أهمهم هيمنجواى فى « العجـــوز والبحر » لكن قدم الموضوع أوجدته ليس هو القيمة النهائية فى الفن ، المهم هو كيف يكتب ؟ وتجتذب شخصية البطل فى هـــذا الجزء أنظارنا بما فيها من خيال حالم وإصرار عنيد ، ونلاحظ أن الكاتب لم يهتم عند تصويرها بالزمان والمكان الخارجيين بشكل قاطع ، لكنه أعطى أولوية للزمن الداخلى ، وتعمد أن تكون الحديقة ذات دلالة مكانية هامة لتكون أكثرا تعبيراً عن فكره . وفى الجـــزء الثانى من الرواية يذهب أحد الشبان لبيت خطيبته أثناء تغيبها فى عملها ويدخل

---

(١) حديقة ضياء الشرقاوى : محمد السـيد عيد (مجلة القصة العدد ١٨ ديسمبر ١٩٧٨ ص ١٥٢ ومـا بعدها .

حجرتها ، يعبث بأشيائها وعند مجيء الخطيبة تكتشف عبثه ، تشعر أنه كان يعبث بملابسها الداخلية ، تتضايق ، وعندما تحاول ترتيب أشياءها يسقط خطاب غرامى قديم من أحد الكتب فتتصور أنه قرأه . يدعو الشاب خطيبته لزيارة خاله (ابن مؤسس الحـــديقة) فى قريتـــه التى تبعد عنهم مسافة ثلث ساعة بالعربة . وبعد محاولات لإثنائه عن الذهاب تضطر لأن ترافقه إلا أنها تظل طوال الرحلة تتخيل أنه يدبر مؤامرة لانتزاع اعتراف منها بعلاقتها القديمة ، ويدور صراع داخلى فى نفسها ، يتتبعه كاتبنا خطوة بخطوة حتى يصل إلى منتهاه مع نهاية القصة . بعد فترة يصل الركب إلى القرية ، يقطع الطريق إلى بيت الخال ، ثم إلى الحديقة فى جو مخيف حقاً ، مصحوب برعب حقيقى . مفرداته : الحية التى تأكل بيض الحمام فى الأبراج ، القـــبر الموجود فى الحديقة ، والذى يحوى بين جنباته رفات أحد أحفاد الجد المؤسس من امرأة غريبة ، لأنه كان يرفض زواج أبنائه من الغريبات ، الساقية التى سقط فيها ابن الشيخ المسن ومات .. إلى آخر هذه الأشياء القاتمة . وتماسك الفتاة رغم صراعها المكتوم مع خطيبها ، يعودان إلى البيت . وعند خروجه تضع له الخطاب فى جيبة كأنها تقول له : إن ماضى ملكى وحدى .

الحـــديقة فى هذا الجزء لم تعد تمثل الطبيعة التى يصارعها الإنسان ، بل أصبحت مجرد مكان للحدث ، أما فكرة هذا الجزء فتختلف تماماً عن فكرة الجزء الأول ، إذا أنها تدور حول السؤال التالى : هل ماضى الفتاة قبل الزواج ملكها وحدها أم ملك الزوج أيضاً ؟ .

وفى هذا الجزء يكسر ضياء الشرقاوى أيضاً وحدة الفعل التى يعدها التقليديون ركناً أساسياً فى الأعمال الدرامية ، بل ويعرض لنا أشخاصاً لم نرهم فى الجزء الأول إطلاقاً ليدور حولهم الحدث والسؤال هو : هل كان المؤلف واعياً لما يفعل أم أن الرواية أفلتت من يده ؟ لا أعتقد (والحديث للناقد القاص محمد السيد عيد) إن الأمور قد خرجت من يد المؤلف لتسير على

هذا النحو خاصة وأنه طالما اهتم بالبناء القصصي وكتب فيه . وأغلب ظني أنها محاولة مقصودة لتحطيم االأفكار التقليدية فيما يتعلق بوحدة المغزى والحدث والشخصية .

وفى الجزء الثالث من الرواية نجد أن الوريث يتزوج من امرأة يتفق معها أن يكون مهرها شجر التفاح الذى يزرعه فى قلب الحديقة . قلبها نفسه ، وتمر الأعوام وتوشك الحديقة على الإثمار فيحاول الرجل أن يشترى أشجار التفاح كى يدفع مهر زوجته إلا أن إحدى العرافات تخـبره أن الأرض لن تثمر إلا بعد ثلاثة أصياف أخرى وبعد أن يرويها الدم . يعتقد الرجل أن الدم هو دم ولده . فيحاول جاهداً أن يجنبه هذا المصير ، يهدد الحديقة رجال أغراب لا يعرف الرجل لهم أصلا ، وذئب جبان يقرر الرجل مواجهته وقتله إلا أن الذئب لا يمكنه من نفسه . يذهب الرجل إلى المدينة ، يقضى فيها ليلة كاملة . يشترى أشجار التفاح بعد أن يعود إلى قريته ، ينـام فى العراء إنتظاراً للذئب يأتيه الذئب غرة يصيبه فى يده يصر على المقـاومة يتربص له فى مكان آخر رغم الإصابة يصرعه الذئب ، تشرب الأرض دمه وتتحقق النبوءة وتنتهى القصة . هكذا يعود ضياء إلى موضوعه الأصلى مرة ثانية بعد جولة طويلة فى الجـزء الثانى ، يعود ليعزف نفس النغمة بطريقة أخرى أخصب خيالا وأكثر شاعرية ويثريها بالدفاع عن الحديقة الأمل مجهود الإنسان وقدره وعمله الشاق ضد الأخطار المحيقة به .

هكذا كان ضياء الشرقاوى فى مختبره الروائى وفى معمله الجديد فى شكل الرواية ، فالرواية لا تصور لنا حياة الأجيال المختلفة فى صراعهم مع الحديقة بشكل متسلسل متلاحم يرث فيه السلف الخلف بل تجسد لنا فكرة صراع الإنسان ضد الطبيعة من خلال ثلاث بؤر مختلفة وثلاث أطر متباينة . ولا نستطيع أن نقـول أن الرواية ككل تربطها عقدةواحدة تلتقى فيها جميع الخيوط التى بدأت مع بداية القصة ، بل نحن أمام ثلاث أجزاء متجاورة

ليست متنامية حاول المؤلف من خلالها أن يصور لنا فكرة محددة وهى صراع الإنسان ضد الطبيعة .

٢ ـ انت يامن هناك (١)

لا أعرف كيف يبدأ الأمر وعلى وجه التحديد ؛ ولكنى حين عدت من المقهى قرب منتصف الليل وجدت زوجتى وولدى جالسين فى الغرفة الأمامية . كنت قبل أن أذهب إلى البيت قد رأيت نور الغرفة الأمامية ، وهى مخصصة لاستقبال الضيوف ، مضاء ، والنافذة مغلقة ، فى البداية ، فى الأيام الأولى ، ولم يكن قد اكتشف الحقيقة غيرى ، كنت أحسب أن عالمنا هذه الجدران ، وأننا بمجرد أن نغلق نافذة غرفة النوم وباب الشقة ـنصير وحدنا ـفى عالمنا الصغير والخاص ،حتى اكتشفت هى بنفسها ذلك العالم الصغير والمخيف الذى يكمن ويمتد وراءنا ، وراءنا مباشرة ، أسفل نافذة غرفة النوم ، وكان هو الجدار الذى يفصلهم ، بطل القصة أو ضياء وولداه وزوجته ، عن المقابر المتناثرة أسفل النافذة وأنهم خرجوا من مقابرهم وناموا فوق الأرض ، وأننا ننام معهم وهم متناثرون حولنا مغمضون أعينهم .

تركنى اكتشف المقابر خارج النافذة كما اكتشفتها زوجته يوماً ما . وفى السطور الأولى من قصته اعتقدت مخطئاً (والكلام للقاص محمد الراوى) أنه سيقص على حدث هام وقع لأسرته الصغيرة لكنه عالمه الخاص الذى عايشه واقعاً مجاوراً ، مباشراً وحاداً . فهو كلما نظر من النافذة يرى المقابر أسفلها . ثم يبدأ هذا الواقع يفرض صورته ومكوناته على فنه فى المراحل الأخيرة ، فيلوح فى القصة مسكنة الخاص الغرفة الأمامية التى تطل على الشارع ، وهى غرفة الضيوف ، الغرفة الخلفية التى تفتح نافذتها على المقابر فلا يصارح زوجته فى البداية بما وراء النافذة ويدعها تستكشف وحـدها هذا العالم ويلتقط الفنان هذا العالم ليظهر فى قصته ، فتوقظ المقابر الخوف

(١) أنتم يا من هناك : المغامرة الابداعية (دراسة نقدية فى أدب ضـياء الشرقاوى لمحمد الراوى) مطبعة الكلمة الجديدة ص ١٠ وما بعدها .

القديم من المجهول وهو خوف ميتافيزيقى غامض فى مواجهة الموت والعدم ويعاوده هذا الخوف فى قصة « المراقبة » التى تؤكد مدى أرتباط واقع الفنان بعالمه الفنى : (١) « فى البداية درنا خلال الحجرات الثلاث ، أنا وزوجتى تتبعنا صاحبة البيت ، وكان ذلك بالليل ، تبتسم وتثرثر قالت وهى تلامس كتف زوجى إن هـــذه الحجرة هى أنسب الحجرات للنوم ، وكانت هذه الحجرة بعيدة فى آخر الدهليز بجوار دورة المياة ، فنظرت إليها زوجتى وابتسمت ، فابتسمت أنا أيضاً وأشارت زوجتى إلى النافذة ، فقالت صاحبة البيت إنها تفتح على حديقة صغيرة (تقصد المقابر) فشعرت بالإرتياح وفكرت بأن الحجرة صالحة جداً لأن أعمل بها طول الليل ، ثم نظرت إلى الحجرة المقابلة » . نفس الحجرات التى فى قصة « الامتداد » تجدها فى قصـــة « المراقبة » يضاف إليها دورة المياة التى تقـــع بالقرب من حجرة النوم وهى الحجرة الخلفية والتى تزيدها عزلة عن بقية المسكن . فى القصة الأولى الامتداد توحى المقابر خلف النافذة توقظ فينا هذا الخوف الذى يملأ القلب وتقـــوم المخيلة بدورها ، والمخيلة عند ضياء تعمل بطريقة خاصة معقدة ، فهى عميقة وسحيقة العمق ، كثيرة الاحتمالات للموقف الواحد ، والفعل الواحد والشخصية الواحدة ، أحتمالات للموقف الواحد بعضها يتحقق ولا يتحقق البعض الآخر ، أو هى تظل تلوح بإمكانية التحقق حتى نهاية العمل : فالموتى يخرجون من مقابرهم وينامون على الأرض أو هم ضياء : وأسرته أو أبطاله — ينامون معهم متناثرون حولهم مغمضون أعينهم ، وفى القصة الثانية (المراقبة) تعيش وراء جدران الحجرة الخلفية (شخصية مجهولة) غـــير محـــددة الملامح ، شخصية مجهولة غامضة ، فى جو مشع بالغموض والحذر تضيف إلى الإحساس بقرب الموت ثقلا آخر .

فى البداية كانت المقابر ، والآن هناك من يراقب ويتصنت ، مجهول الهدف والغرض وتتراكم المخاوف فهو عالم غامض مخيف والمجهول دائماً يسيطر على مساحات كبيرة من وعى أبطاله . الخوف ممن ؟ أى ترقب ملغز ؟

(١) المراقبة (مجلة الثقافة العدد «٢٠» مايو ١٩٧٥) .

ولماذا مسكنه بالذات الذى يستحلب منه قطرات الرعب من المجهول حيث تنقطع أو تتوقف علاقات غامضة فى إمكانها أن تتحقق دون سواتر أو جدران، ولكنها تظل عند حالها .. علاقات مشوهة ، لا تتم ، ولاتتحقق ورغبات دفينة يتهددها الخوف من السقوط والتسليم بشىء ما ، وتكمن خلف هذه العلاقات المشوهة والتى لا تتحقق ، عاقته هو شخصياً بأبيه فهى رواسب قديمة رسبت فى عقله الباطن وجاء الوقت ليظهرها فى أعماله الإبداعية وليتوحد مع الخوف والرهبة وليخلق من عوالم الحديقة والمقابر والمقاهى والليل والسواد أدباً جديراً بأن يقرأ وأن يتطهر منه الجميع .

٣ ــ مأساة العصر الجميل (١)

نحن فى غرفة بالطابق الثالث والثلاثين فى عمارة بمدينة ما ، رجل وامرأة صعدا إلى تلك الغرفة الشاهقة للقاء ما ، وهما فى انتظار من صعدا للقائه . من ينتظران ؟ وهما يتحاوران حواراً هو مادة القصة كلها ، وعلينا أن نلتقط خيوط هذا الحوار حتى نتبين ملامح القصة وجوهرها وأن نعى جيداً ما تحويه المادة الحوارية التى توخاها ضياء الشرقاوى فى تضاريس هذا العمل الصعب ، فإننا نجد أن ضياء قد استخدم بعض الأساليب المسرحية فى بناء قصته ، ففضلا عن الحوار الممتد بطول القصة تبدو بعض الفقرات كأنها إرشادات مسرحية ووصف للديكور الذى لا يتغير على مدى القصة كلها المؤلفة من ثلاثة أجزاء هى (على هامش العصر الجميل ، فصل فى الجحيم ، أفراح الجسد) ستة أيام هو العمر الزمنى للقصة والذى لا يعيه شخوصها من أول بدايتها حتى انتهائها ، فمن خلال هـذه القصة يصور لنا ضياء الشرقاوى جوهر المأساة ، حين يصعد إلى الطوابق العليا هـذا الرجل وهذه المرأة ولا يعرفان لا النزول ولا مقابلة هذه المرأة الوهم التى ينتظرونها لأمر ما . « إنك لا تستطيع أن تذهب بعد أن جئت . كتب عليك الهلاك لو سولت لك نفسك النزول من حيث أتيت ، أما إذا بقيت فليس أمامك

(١) مأساة العصر الجميل (مجموعة بيت فى الريح) دار المعارف سنة ١٩٨٠ .

سوى الابتذال ، الكذب هو قدرنا ، هو ما يجب » « ستقولين سأهبط على قدمى ثلاثة وثلاثين طابقاً ، هه ، ستقولين ذلك بلا شك ، ولا تعرفين ما معنى الطوابق العلوية ، لا تعرفين ما وراء هذه الأبواب الكثيرة المغلقة . إن البوابين أنفسهم والقائمين على شئون هذا المبنى لم يعودوا يعلمون الكثير عن هــذه الطوابق العلوية أو أهلها ، فلربما أتت أعوام كثيرة على بعضهم دون أن يصعد إلى هنا ولو مرة واحدة » . هذه هى المساحة التى تدور فيها قصة مأساة العصر الجميل ، وقد بنى ضياء الشرقاوى معماره الفنى لهذه القصة على النفى المستمر ، فنرى الرجل يقول عن المرأة العجــوز ساكنة الغرفة الداخلية سوف تدهشين من جمالها حينما ترينها ، ويمضى قائلا « ربما ما رأيته من ثقب الباب صورة من آلاف الصور المتعاكسة لهـــا » ثم يقـــول « ابعـــدى مرآتك عن الثقب وإلا رأيت صورتها القبيحة منعكسة عليها فجأة » .

يدخل ضياء الشرقاوى إلى عالمنا من خلال هذه القصة عن طريق الإيلام والرعب ونفذ إلى مكمن الدمل فى أعماقنا فيضغط عليه لينبهنا إليه حتى لا تستغرق فى نسيانه ونتوهم عدم وجوده ويقف ضياء بذلك فى صف الكتاب الجادين الذين أبوا على أنفسهم أن يكونوا منافقين متملقين ، مصورين القبح على أنه الجمال بذاته ، والدمامة على أنها أرقى مدارج الوسامة ، إنه يزيل المساحيق عن وجه الإنسان فتبدو البثور والبقع الحمراء ، إنه يسقط القناع الملون فتبدو الجمجمة لذلك نسمع المرأة فى هــذه القصة تصرخ « اطفىء هذا النور اللعين » ولهـــذا أيضاً كان الجردل والفضلات والروائح الكريهة من العناصر الأساسية فى خـــواء هذه الغرفة الإنسانيـــة ونحو كثير من الأحداث المدسوسة والجانبية من خلال إخراج الفضلات والروائح ومشاهدة المناظر من النافذة وقراءة الجريدة الوحيدة آلاف المرات والتى تبدو قراءتها وكأنها للمرة الأولى ولا شك أن الشخصية الثالثة فى القصة وهى شخصية

العجوز من أشد الشخصيات جاذبية و غموضا، تتضارب الأقوال حولها كما رأينا وتلتف بضبابية تزيد من سحرها وفتنتها ، كما تزيد من حيرتنا نحوها . وقد تكررت هذه الشخصية الغامضة فى العديد من أعمال ضياء الشرقاوى فى القصة القصيرة ، فقد استهوت الشخصية الغائبة التى يدور عنها الحديث دائماً بما يبرز سماتها ويبين طبائعها فى أعمال مثل « بيت فى الريح » و « الملاحظات الليلية » و « المرايا المتعاكسة » و « المراقبة » و « ذئاب صغيرة » .

ويبدو ضياء الشرقاوى فى « مأساة العصر الجميل » متأثراً بفرانز كافكا وعلى الأخص فى تصويره لشخصياتها ومساعيها ، شخصيات غامضة ، موحية ، هلامية ، متغيرة ، لا يمكن تحديدها ولا الإمساك بها . وتعد هذه المرأة الأسطورة هى خير مثال لتلك الشخصيات التى تأثر بها ضياء الشرقاوى بفرانز كافكا وغيره من المبدعين الأجانب الذين أبتكروا كثيراً من أدوات التكنيك فى القصة والرواية ، والمرأة الأسطورة فى قصة « مأساة العصر الجميل » تتواجد فى فكر وعقل الرجل والمرأة فى الجزء الأول ، وفى الجزء الثانى تتواجد المرأة الأسطورة فى خيال المرأة بينما الرجل غارقاً فى نومه ، أما الجزء الثالث والذى يتم فيه الفعل يعد أسطوريا للتواصل الإنسانى فيرمز إلى الخروج من ربقة القدر الذى لا فكاك منه ففيه تعطى المرأة كل خيالها عن نفسها إلى المرأة الأسطورة التى تبدو جميلة ورائعة .

ففى « مأساة العصر الجميل » يطارد الإنسان نفسه ووهمه حتى يستكشف داخله تلك الرؤى التى تفسر مأساة هذا العصر الذى يسمى نفسه دائماً وبإستمرار العصر الجميل .

٤ — الملح (١)

تعد رواية « الملح » آخر أعمال الأديب الراحل ضياء الشرقاوى وقد صدرت هذه الرواية بعد رحيله بعامين تقريباً عن الهيئة المصرية العامة

---

(١) الملح (الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٨٠) .

للكتاب ، وهى من الأعمال التى جمع فيها ضياء كل عنفوانه القصصى والفنى ويتمثل فيها كل إبداعه الأدبى ومعماره الفنى ونسيجه الدرامى المتميز . وهى مرحلة متقدمة عند ضياء بعد صدور « الحديقة » و «مأساة العصر الجميل» و « أنتم يا من هناك » استخدم فيها ضياء عنصر الزمن وتياره الذى يشبه الزمن الموسيقى الذى يولد ويموت ببداية العزف ونهايته استخداماً درامياً من خلال مجموعة من الشخصيات التى لها طقوسها وتقاليدها ومكانها الداخلى التى تعتمل فيه كل أحاسيسها ومشاعرها وطقوسها الغريبة ورواية الملح تثير التساؤلات التى طرقتها من قبل رواية « الصخب والعنف » لوليم فوكنر ورباعية الإسكندرية للورانس داريل التى تشبه إلى حد كبير الجزء الثانى من رواية الملح الذى أطلق عليه اسم « البحر » فقد جاء النسيج الروائى لهذا الجزء شبيها شبها كبيراً بأحداث الجزء الأول من رواية لورانس داريل « رباعية الإسكندرية » والذى عنوانه « جوستين » من ناحية المكان والشخوص وبعض الأحداث . كما يتضح فى رواية الملح أيضاً نفس تأثير تيـــار الوعى الذى برع فيه جميس جويس فى رائعته « عوليس » من خلال نفس المعمار وشخصيات هى أقرب من ناحية الذهن والعقل والتشوش والغرابة وربما أيضاً أن ملامح شخصية مستر بلوم تخيم على جو رواية الملح وأن تلك الـ٢٤ ساعة فى دبلون عام ١٩٠٤ التى قضاها بطل رواية عوليس تشبه إلى حد ما ذلك الزمن التى قضته تلك المرأة العاهرة تبحث لإبنها عن أب فى شوارع القاهرة وميادينها « ابن من هـــذا ؟ ابن اسماعيل ، أم مبروك ، أم جميل ، أم ابن القاهرة كلها » وتهيم تلك المرأة على وجهها فى أنحاء القاهرة تبحث عن أب لهـــذا الجنين الذى يتحرك فى أحشائها وتذهب إلى الرجل التى تعتقد أنه أبوه ولكنه يطردها برفق خوفاً على سمعته وخوفاً من أخيه الصغير الذى يحاول أن يحصل على الأرض لنفسه ، وتتجمع داخل المرأة نذر كثيرة من الألم والسعادة والخوف والحيرة والأمل والواقع ، ويستخدم ضياء أيضاً تيار وعيه فى إستحضار مختبره اللغوى وتشكيله المميز فى ألفاظ موحية معبرة يرتبها فى تشكيل خاص وملمس مواز لعناصر الإبداع الداخلى عنده فى

سبيل تجسيد وتكوين هذا العالم الضخم الذى يتهاوى فى القاع ويرقص على موسيقى الألم والانسحاق

ويمسك ضياء بخيوط شخوص هذا الجزء من الرواية فى براعة واقتدار ويظل خلف أو داخل هذه الشخوص يستحلبها ألمها وأملها فحين راودها الأمل بأن إبنها سيكون فى منبعه الأصلى الشرعى أحست بأن الدنيا كلها لها (١) :

— قال لها أذهبى إلى البيت .

مد يده فى جيبه وأعطاها المفتاح ، ما كاد يلامس أصابعها حتى تفجر فى داخلها ذلك الإحساس نفس الإحساس مختلطا برائحة البيت ، باللون ، بالدفء بكل شىء فيه ».

وتعود إلى البحث مرة أخرى كما كان يفعل أورفيوس دائماً .. وتذهب إلى الجامعة تبحث بين طلبتها عن أب لإبنها الجنين (١) : « ما كادت تقترب من باب الجامعة وترى الحارس حتى رفعت حقيبتها السوداء إلى أعلى قليلا وببطء ، وتظاهرت بأنها تفتحها ، ابتسمت له ، عملة رخيصة تدفعها فى اللحظات الضيقة ، فهز رأسه ، عملة قديمة علمها إياها ، شقت طريقها إلى الكافتيريا ، ألقت نظرة إلى ساعة الجامعة . تعرف مواعيدها شلل صغيرة من الطلبة والطالبات فى الأركان ، مكان صار أليفاً ، كأنه جزء من البيت ، والشمس تملأ الحديقة بالضوء اللامع وتغرق المبانى القديمة .

لم يكن هناك إلا الصمت فى الصالة ، وفى الغرفة الداخلية وفى الغرفة الأمامية ، وفى الردهة نفس الصمت الأليف ، نفس الصمت الدافىء ، حتى يأتى وتبذر شفتاه الكلمات والضحكات فيحيل الصمت ويلد رنيناً وإيقاعاً ، حتى يأتى فيموج البيت بالضجة والدوار ، ويفرخ الدفء والأمان .»

وخلال يومها الطويل تدور « زاهية » أو « فوزية » « أو غنايات » فهذه الأسماء تتكرر طويلا خلال شخصية هذه المرأة .. تدور فى شوارع القاهرة وميادينها وباراتها ومقاهيها تبحث عن هذا الشىء الضائع .. أحياناً

(١) المصدر السابق ص ٣٤ .
(٢) المصدر السابق ص ٣٣ .

تراودها فكرة إعادته مرة أخرى إلى طمى قاع النيل .. وأحياناً تلح عليها الأمومة بشدة فتتمسك به وتبحث عن أبيه مرة أخرى (١) « قاد الحصان إلى الحظيرة قامة طويلة فى ضوء القمر ، بين الأشجار ، ملأت كوبها مرة أخرى :

— أنه ولدك .

لم يجب .

— فقط كن أباه .

ارتطمت يدها بالكوب فوقع على الأرض ، سمعت صوت انغراسه فى الطين .

— ابنك أنت .

غمغمة الأشجار ، وظل الأوراق والجذوع الداكنة .

— ليس ابن منصور أو مبروك أو جميل أو إبراهيم أو عنايات .. إنه إبنك أنت .. له عيناك وكفاك ووجهك الأسمر المستدير .. إننى أراه كما أراك أمامى .. أراه بوضوح .

صوت طفل يبكى خلف نافذة غريبة .

— أن يموت فمعناه أن تموت أنت . أحبه لأنه مثلك وليس مثل منصور أو جميل أو أى إنسان آخر لأنك لست مثلهم .. لأنه ليس مثلهم .

وينصحها زملاؤها فى هذا الآتون المظلم . . آتون الضياع أن تتخلص من جنينها حتى تتفرغ للعمل أو أن تذهب إلى الإسكندرية . وينتهى الجزء الأول من رواية «الملح» .

من خلال معمار الجزء الأول نجد أن الزمن فى هـــذا الجزء ليس زمناً واقعياً إعتيادياً ؛ بل إنه زمن متحـــرك غـــير مستقر . . والزمن

(١) المصدر السابق ص ١٠١ .

السائد فى الرواية هو زمن نفسى .. زمن فكرى ذو مرونة نسبية كبيرة . وقد كانت عملية البحث المضنى والتنقيب النفسى الداخلى عن الأب ذات دلالات عميقة جسدتها هذه المرأة من ذهنها وفكرها وانسحاقها .

فى الجزء الثانى من رواية الملح والذى يدور فى مدينة الإسكندرية ، تنتقل المرأة إلى ثغر الإسكندرية حيث البحر الذى يتصادق معها ، وتقطن شاليه على شاطىء البحر مع رجل عجوز وأحد الأطباء ، ومغنية أوبرا فى انتظار عودة اسماعيل من القاهرة .. وأثناء تلك الفترة التى بدأت فى ١٧ يونيو يتحرك الجنين فى أحشائها يذكرها بوجوده .. وتحس به يهدأ من أجلها ويثور من أجلها ثم يصمت فترة من الوقت ثم يعاود الحركة . كذلك تتصادق المرأة مع البحر . وتحس به هو الآخر يهدأ من أجلها ويثور من أجلها ويلفظ كثيراً من الجثث الخضراء تعاطفا معها .. المرأة تشعر بشىء من الأمان مع من تصادقهم ، العجوز يمثل عنصر الطيبة والنقاء وعلى ذلك يرتاح له الجميع حتى إنه عندما يختفى عند الأب داخل الكنيسة ، يبحث عنه الجميع فى كل مكان .. لازالت المرأة تنتظر عودة اسماعيل من القاهرة .. وهى تكره أن تقف من الزمن موقفاً أخلاقياً نابعاً من هـذا الانتظار .. منصور وعنايات يمثلان بالنسبة لها الماضى بكل توابعه .. يصل زكريا أخو اسماعيل ولا يصل إسماعيل يتحرك الجنين فى أحشائها منذراً .. تنتقل المرأة بين أنحاء الإسكندرية ما بين البحر والغابة ومستشفى المبرة والجبانة معظم النفايات تشترك فى تحريك الحدث مثل ما حدث فى « مأساة العصر الجميل » الجميع يشمون العرق .. وينفثون دخان البايب .. هـذا الجزء من القصة به تأثيرات من رباعية الإسكندرية حيث تدور حوادثها فى أنحاء الإسكندرية بين الكاتب لورانس داريل وفتاة يهودية وعجوز وبعض الموظفين والضباط وحلاق سيدات تأثيرات رباعية الإسكندرية تتبدى فى معمار هـذا الجزء من رواية «الملح» التى تخيم عليه سمة الروائح — فشاطىء البحر رائحة اليود ، وفى مستشفى المبرة

رائحة البزول — داخل الشاليهات رائحة العرق ، داخل الذات رائحة النفس .. الجنين فى بطن المرأة يمثل الأمل التى تحيا له ومن أجله .

نسيج هذا الجزء يخرج من مختبر اللغة ويتحد معه تيار الوعى مع شىء من الرومانسية لم تعهدها فى أعمال ضياء السابقة كذلك فإننا نجد فى الجزء الثانى كما فى الجزء الأول والثالث أحتفاء ضياء باللقطات السينمائية المقسمة إلى مقاطع وكادرات يتبدى من خلالها هذه اللحظات النفسية التى تعبر عن مكنون شخوصها .. وتبدو اللغة وهى تتجمع كتلك التجمعات التشكيلية التى كان يقـوم بها ضياء فى قصص المرحلة المتأخرة حيث كانت اللغة هى المفجر الحقيقى للأحداث الدرامية لهذه القصص . وقد أضاء ضياء من خلالها كل الكادرات الصغيرة التى تتكون منها رواية « الملح » ونحن نلحظ فى الجزء الثانى من هـذه الرواية أن بعض الشخصيات التى كانت موجودة فى الجزء الأول قد اختفت وحلت محلها شخصيات جديدة .. وإن كان ثمة ظلال لبعض شخصيات الجزء الأول موجودة فى هـذا الجزء مثل اسماعيل ومنصور وفوزية .. كذلك فإن شخصيات مغنية الأوبرا والعجوز والدكتور قد تداخلت من خلال هذه الكادرات السينمائية لتكون أحداث الجزء الثانى من رواية « الملح » وهو الجزء الذى أطلق عليه « البحر » وقد كان شاطىء بحر الإسكندرية هو مسرح أحداث هذا الجرء وواضح من زمان هذه الأحداث أنها كانت تقع فى أوائل هذا القرن .

وفى الجزء الثالث من رواية « الملح » والذى أطلق عليه عنوان « التابوت » نجد أن ضياء الشرقاوى قد حول أحداث الرواية إلى قرية بعيدة بجوار الجبل يمتلك زمامها بعض العائلات الكبيرة من ضمنها عائلة آل شريف وهو والد إسماعيل .. ويقـوم زكريا شقيق إسماعيل بتجميع الفلاحين وتسليمهم للسلطة ويخلق مجال لبذور الثورة أن تتجمع فى الصدور عن طريق « فوزي » الذى يحاول دائماً أن يدفع بنصل سكينه فى قلب زكريا وقد تحول ضياء بعد ذلك إلى خط درامى موازيا بين الأحداث الجارية فى روايته وبين أسطورة

إيزيس أوزوريس فى محاولة لتجسيد الواقع الحالى مع الواقع الأسطورى من خلال محاولة زكريا الاستيلاء على أرض أخيه اسماعيل الأب الشرعى لإبن زاهية الشخصية التى تكاد تكون محور العمل كله ، ويعمق ضياء أحداث التابوت الذى تجمع له الأخشاب من الشجر المر من أنحاء مصر لصناعته . وفى الخط الموازى الآخر يسير زكريا فى نفس الاتجاه بإرسال أخيه إسماعيل ضمن الفلاحين إلى السلطة لتستخدمهم فى حربها مع أعدائها .. وينتظر الجميع الميلاد حتى يعود حورس لإنقاذ أبيه والقضاء على طغيان عمه ست إله الشر المتمثل فى زكريا .

استخدم ضياء الشرقاوى فى هذا الجزء كل ما قد تم استخدامه فى أعماله القصصية والروائية السابقة من تكنيك حديث وأدوات قصصية متقدمة من لغة وتشكيل وعبث وتجريب ولقطات سينمائية وتيار وعى واستطاع أن يعبر فصلا عن فنية هذا الشكل الحـــديث للرواية وأن يقيم بناء ضخما لروايته « الملح » .

المضمون عند ضياء الشرقاوى

يصف « آلان روب جرييه » أحد أقطاب القصة الحديثة بأن الأعمال القصصية الحديثة ظاهرها الموضوعية المحايدة ولكن باطنها ذاتى غير محايد . وقد استقى « روب جرييه » مقولته هذه من المنطلق الذى يشير بأن الإنسان مشغول بعواطفه وإنفعالاته بحيث يبدو لنا العالم فى ضوء هذه الرؤيا المسلطة على عالم الذات الضيق وقد تخلى عن واقعيته المحايدة الشائعة واتخذ لونا جديداً وشكلا مغايراً ، فإذا به لم يعد العالم الواقعى المعروف لنا جميعاً . بل صار عالما خاصاً معيناً تسيطر عليه قوانين ذاتية ومعايير ميتافيزيقية تغير من معالم الأشياء والأماكن والكائنات فى ضوء هذا التكييف الجديد .

والمضمون فى عالم ضياء الشرقاوى مضمون متفجر منبعث من داخل الشكل إلى خارجه ، وهو بالدرجة الأولى ليس عالما مغلقاً إنما هو عالم له

منافذ كثيرة تطل منها قضايا تشغل بال الجميع تتداعى فى أذهانهم دائماً تلح على عقولهم فى أى زمان ومكان ، ويتواتر فى كثير من همومهم وتثير كثيراً من الجدل فى العقل والفكر . ومن القضايا التى تناولها ضياء الشرقاوى فى إبداعه القصصى والروائى قضية الموت ، وهى القضية التى نجح ضياء فى المرور بها إلى الراحة الأبدية بعد تلمس بها الطريق كذلك فإن قضية الزمان والمكان وقضية الحياة ووهمها وقضية المنتمى واللامنتمى والوطن والأرض ومضمون الجنس الذى وظفه لتجسيد وإبراز هذه المعانى المنصهرة فى هذه القضايا جميعها ، كل هـــذه القضايا نجح ضياء فى إبرازها فى إبداعه القصصى والروائى وأضاء بها وبما هومته معالم الطريق فى الذات وخارج الذات . هذا وقد تشعبت من خلال هذه القضايا رؤى وآراء وأفكار كثيرة بعضها موغل فى الصوفية والوجدانية ، وبعضها متواجد فى اللاشعور وبعضها متطور دائماً مع النواحى الجمالية والغالب الأعم يدور فى فلك القضايا بمضمونها وبعدها الرامز الموحى .

قضية الموت فى ادب ضياء

تعتبر قضية الموت كما أشرنا عنها سلفا ، أحد هذه القضايا التى عالجها ضياء فى إبداعه الأدبى ، والتى توصل منها إلى أن الحياة ما هى إلا آثار أقدام فوق الرمال ، أو خطى حائرة فوق الجليد ، أو ومضة خاطفة سرعان ما تنطفىء فى الظلمة ، أو مجهولا قد عبرها هنا فى يوم من الأيام ، وقد استطاع ضياء الشرقاوى أن يحقق كل هـــذه المقولات بنفسه وأن يعبر تلك اللحظة الخاطفة إلى القضية نفسها إلى المنابع الحية لقوى الحياة وإثراؤها وفى ذلك يقول ضياء (١): « أنت الذى تقـــول إن العمل الفنى هو اكتشاف لمنابع وقوى الحياة وإثراؤها ، ولا تكتب إلا عن الموت وأناس مهزومين وضائعين ومسائل هامشية ، ليس فى قصة واحدة انتصار للحياة أو للإنسان إنتصار حقيقى ، ليس فى قصة واحدة دعوة الشىء مشرف ، ليس فى قصة

(١) الرسائل الأدبية لضياء الشرقاوى (محمد الراوى) مجلة القصـــة العدد «١٨» ديسمبر ١٩٧٨ — الرسالة السادسة ص ١١١ .

واحدة بطل يمكن أن تحبه وأن يعيش داخلك ، وإن عاش فإنه سيعيش كمسخ قابلته فى الطريق ورغبت منه ، ورغم رعبك فإنك لن تنساه ، أرى أن الفنان هو الذى يحول القبح إلى جمال ، وفى عز الموت يدعو إلى الحياة » . وفى هذا المعنى كتب بسكال فى « الأفكار » يقول « أن الناس إذا لم يستطيعوا أن يتغلبوا على الموت والبؤس والجميل قد قرروا لكى يعيشوا سعداء ألا يفكروا فيه على الإطلاق » وقد تعمق ضياء التجربة قبل أن يباشرها فى الثانى من نوفمبر عام ١٩٧٧ وخاضها فى قصصه ففى قصة « رجال فى العاصفة » (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ص ٥) يصور ضياء كيفية خلق الحياة من الموت واستمرار الإثنين كل فى طريق ، فالموت مستمر ولم يتبق منه إلا تلك الصورة لتلك المرأة التى تبلغ الثلاثين من عمرها والمغلقة فى حجرة إبنها والتى يبدو من نظرتها ذلك البريق العجيب والذى سيختفى بمرور الوقت ربما من كثرة النظر إلى تلك النظرة ، كذلك فإن الحياة مستمرة فى الجهة الأخرى تنمو وتتعاظم وتتضاعف وتخلق فى نفسيةهذا الإبن نوعاً من الشوق إلى أمه الميتة والتى سيلتقى بها فى يوم من الأيام لتبدأ الحياة من جديد ويبدأ الموت من حيث انتهت الحياة . وفى قصة « رحلة فى قطار كل يوم » يصور ضياء بداية الحياة من العدم وعودتها إلى العدم من خلال هذه القصة الرمزية ، ورحلة قطار العمر بأغلاله وحقائبه الثقيلة ومهاتراته ومحاكماته . بمحطاته الكثيرة التى ينزل إليها كثيرون ويصعد فيها كثيرون والقصة تنحو المنحى الرمزى فى تصوير دقائقها وذراتها الدقيقة وغموضها الشكلى والذى يلائم العرض الذى أتى به ضياء على هذه الشاكلة . كذلك فى قصة « الحديقة » (روايات الهلال ١٩٧٦) فى جزئها الأول يخيم الموت على أرض هذه الحديقة ويزرعها ثم يحصد منها حصاده الخالد .. فهذا العجوز المسن العنيد يحاول عبثاً أن يناطح الموت الذى تملك من الحـديقة ونال منها كل منال ولهـذا السبب وصفة الناس بالجنون ، وهو تارة ينهزم أمامه لسقوط أحد أبنائه فى البئر واكتشاف جثته بعد فترة ومرة أخرى يهزم الموت بأن يتزوج خطيبة إبنه وينجب منها من سيستمر فى زرع الحياة فى الحديقة . أما الجزء الثانى

فقد ظهر فيه الموت كنوع من الإسقاط المهوم حين يقطع أحد أحفاد العجوز مع خطيبته الطريق إلى قريته التى بها الحديقة وهناك يتبدى ذلك الجو الذى يخيم عليه الموت كاستمرار لذلك الحصاد الذى يزرعه الموت يوماً ما فى تلك الحديقة ويحاول حصاده كحل حتمى للحياة ، فهم يشاهدون تلك الحية التى تأكل بيض الحمام فى الأبراج والقبر الموجود فى الحديقة والذى يحوى رفات أحد أحفاد الجد مؤسس الحديقة كذلك الساقية التى سقط فيها ابن الشيخ ونال منه الموت بغيته . وفى الجزء الثالث يكمل الموت دورته الخالدة بأن يريق الدم على الأرض حتى تثمر حسب ما تخبر به أحدى العرافات . ويذهب الرجل إلى المدينة يقضى فيها يوماً كاملا ليشترى أشجار التفاح وحين يعود وينام فى العراء يفترسه الذئب غرة ويراق الدم على أرض الحقيقة ، وتثمر الحديقة وتتحقق النبوءة . الخلاصة أن قضية الموت فى ثلاثية الحديقة قضية أبدية ، وحول معنى إراقة الدم على الأرض لخلق الحياة المضيئة النافعة يقول سبحانه وتعالى (١) : « لولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض » . (٢) « ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع » . صدق الله العظيم .

وفى قصة « ناس فى الليل » (مجموعة سقوط رجل جاد ص ٩٣) تطل قضية الموت برأسها من جيب حارس السيارات التى يدخل فى سباق مع الموت فهو يحاول جمع أكبر مبلغ ممكن ليصل إلى رقم الجنيه ليشترى الدواء لإبنته المريضة التى يحاول الموت انتزاعها منه وحين يوشك على الوصول إلى ثمن الدواء ، يقف له الموت بالمرصاد ويخرج له لسانه ، إذ يبرز له أحد أصحاب السيارات الذى يتهمه بسرقة فوانيس سيارته ولم يتركه إلا بعد أن انتزع منه تحويشة علاج ابنته سميحة . نفس المهزلة التى مثلها الموت فى هذه القصة تبدو فى قصة « الشوارع السوداء » (مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٧) فالموت يحاول أيضاً أن ينتزع ابن أحد الأطباء الذى يقف حائراً ولا يستطيع لإبنه أمراً وتستنجد به أخته لعمل عملية قيصرية لإبنتها حيث أنها

(١) سورة البقرة آية ٢٥١ .
(٢) سورة الحج آية ٤٠ .

على وشك الوضع ، وحين ينتزع الخال المولود من بطن ابنة أخته يختطف الموت إبنه ويخرج له لسانه فى نفس لحظة الميلاد . كذلك فى قصة « الغريم » (مجموعة سقوط رجل جاد ص ١٠٣) حين يتنازع غريمان على حب فتاة ويسبحان فى عرض النيل بالقرب من الدوامات التى هى رمز لفخاخ الموت ، ويسبح أحدهم بسرعة ويلحق بالقارب ، ويسير به إلى الشاطئ ويترك زميله نهباً للغرق وحين يعود إلى الشاطئ بعد جهد جهيد وبعد صراع مع تلك الدوامات القاتلة يجد غريمه ينتظره على الشاطئ وبجانبه الموت يخرج له لسانه هو الآخر . وفى قصة « الصيد » (مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٣) يتبدى الموت هنا من خلال تلك الحشرات التى لا تكف عن المقاومة والتى تجهز لتباغت الطيور أثناء سيرها فتوقعها فى شراكها وتصوير ضياء للحظات موت الحشرة يذكرنا بأعمال كافكا التى تحول الراوى فيها إلى حشرة كبيرة يقدم لها الطعام ولا يستطيع أحد أن ينظر فى وجهها (١) « كانت الحشرة قد كفت عن المقاومه ، عن الحياة ، قلبها بين يديه ، حملق فى عينيها الزجاجتين برهة ، نفخ فيها بأنفاسه لعلها تدفأ وتتحرك ، وضعها فوق الأرض لعلها تباغته وتجرى ، لم تتحرك من مكانها ، ابتعد عنها خطوات ، أعطاها ظهره ، تظاهر بالانصراف عاد يهرول نحوها لعلها أفلتت ، وجدها فى مكانها وقد هجمت عليها نملة مسعورة ، دهش ، من أين أتت هذه النملة ، ماذا تريد ، أبعدها فى قسوة ، أيقن أن الحشرة قد ماتت حقاً ، جلس إلى جانبها لحظة يقلبها ، حفر حفرة صغيرة ووضع الحشرة فيها ، عدلها على ظهرها ربما أحبت أن يكون ظهرها إلى أعلى ، أخذ يهيل عليها الرمال رويداً رويداً وهى تختفى شيئاً فشيئاً حتى اختفت تماماً » وفى قصة « العراء » (مجموعة بيت فى الريح ص ٧) نجد أيضاً الموت يطل برأسه من خلال هذا العراء الذى يخيم على مكان القصة من خلال ذلك الثعبان الذى يطوى مكان القصة ويحتوى زمانها بغضاريفه القوية وملمسه الخشن الصدىء الكالح ، وتتحول قضية الموت هنا إلى حالة من حالات الفزع من المجهول والخوف من الأوهام الكاذبة التى تحيل العراء السائد إلى نوع من الخواء النفسى . أما الموت فى قصة « علاقات الداخل »

---

(١) الصيد (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ١١٥ .

فهو نوع من التنفيث أراد به هـذا الرجل الذى جاء ليخطب تلك المرأة الغريبة التى تحتفظ فى بيتها بمجموعة من الحيوانات والطيور .. وحين رفضت هذه المرأة التنازل عن حيواناتها وطيورها وفضلتهم على هـذا الرجل ، قتل الرجل فيها روح الجمال من خلال عصفور الكناريا الذى ضغط على عنقه وقتله ، ولقد صعد هذا الموقف رؤيته لبعض مناظر الموت داخل أقفاص الحيوانات فى قفص الثعبان وقفص الثعلب وقفص القرد المائج الذى يوشك على الفتك به . يتحول هو الآخر إلى وجه بشع للموت ويكمل المنظر بقتله لعصفور الكناريا .

هكذا كانت قضية الموت عند ضياء الشرقاوى قضية الخلق من العدم والعودة إليه .. قضية العودة إلى الحياة من الحياة نفسها . قضية صعبة خبرها ضياء وعرف أبعادها حيث رحل ولكن دون أن يأخذ معه (١) « قطعة من الذهب ليرشى بها النوتى الذى يمر به من نهر الأساطير إلى الجحيم » .

* * *

(١) رحلة فى قطار كل يوم ص ٣٠ .

قضية الحياة بوجهيها (١)

« فيما عدا الكائنات التى تنجو من الموت بإنقسام كل منها إلى كائنين جديدين تدرك الشيخوخة كل كائن حى فى وقت معين من عمره يختلف باختلاف أنواع تلك الكائنات ، فلماذ لا يعمر بعض أنواع الذباب سوى ساعتين ، فى حين يمكن أن تعيش سلحفاة أو الببغاء قرنين من الزمان ولمـــاذا يقدر لبعض أنواع السمك — مثل الكركى والسبوط — أن يعش ثلاثمائة سنة فى حين أن كلا من الشاعر بيرون والموسقار موزار لم يعش كل منهم سوى ثلاثين سنة ؟ . هذه التساؤلات ولو أنها تخص قضية الموت إلا أنها من معضلات قضية الحياة ومشاكلها الحقيقية (٢) « صحيح أن حياتنا لا تخلو من مخاوف : فإننا نخشى المستقبل ونجزع من الشيخوخة ونخاف الموت ولكننا نشعر فى الوقت نفسه بأن فى الحياة مرونة تجعلها قادرة بوجه من الوجوه على تجاوز شتى العوائق وتخطى كافة العقبات وقد تعلو صيحات الفلاسفة التشاؤم وعلى رأسهم « شوبنهاور » معلنة أن « المعرفة » أسمى من « الحياة » وأن المعرفة تكشف لنا عما فى الحياة من شر أصلى فلابد أن نهدم بالمعرفة تلك الحياة الشريرة الطافحة بالآلام .

ولا شك أن ضياء الشرقاوى قد نجح فى أن يتخطى بإبداعه هذه التساؤلات الضخمة وأن يجتاز أبوابها وأن يلج داخلها ويتعامل معها وأن يتلمس منها بعض الضوء وبعض الشعاع واستطاع أيضاً أن ينقل لنا العقل من الحياة ويحوله إلى معمار فنى وشكل أدبى له مقوماته ، ونجح فى أن يحلم بالتوحد مع الكلمة

---

(١) فن الحياة : اندريه موروا (ترجمة أحمـــد فتحى) كتاب الشـــعب ١٩٥٨ ص ١١٠ .

(٢) مشكلة الحياة : دكتور زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر ص ٩٥ .

وأقول نجح فى أن يحلم بأن يكون هو الكلمة والكلمة هو ، لأن ضياء من قضية الحياة استطاع أن يبقى على كلمته حتى بعد أن رحل وشكل من عالمه الإبداعى نوعاً من الأثر بينه وبين متلقى إبداعه . ولا شك أن الحياة حلم كبير ووهم أكبر وحقيقة أعظم عاشها ضياء الشرقاوى فى قصة « رحلة فى قطار كل يوم » (المجموعة التى تحمل نفس الاسم) تبدأ الحياة بهذه العبارة: « قال نحن نريدك ، قالت : نحن نريدك » وتبـــدأ الرحلة الطويلة رحلة الحياة فى قطار لا يكل ولا يمل بكل ما تحمل من ثقل وملل ووجل عند المحطة المحددة ينزل الراكب ويأتون له إما بشيخ أو قسيس أو كاهن حسب عقيدته وديانته . ويصبح كما قال أبو العلاء المعرى :

هذا جناه أبى على   وما جنيت على أحد

والقصــــة لا شك أن بها من تأثيرات فرانز كافكا على بعض أعمال ضياء الشرقاوى خاصة رواية « المحاكمة » والتى تشير خلاصتها المركزة إلى أنه على الرغم من أن الإنسان قد جاء إلى الدنيا بعد أن يستشيره أحد فى هذا المجىء فإنه يعيش حياته « متهما » بوجوده نفسه متهماً فى قضية لا يعرف عنها شيئاً .

وفى قصة « التسلل » (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ص ٤٥) نجد تلك الشريحة التى تناولها ضياء عن الحياة من خلال تسلل هذا الزغب

الأصفر الخفيف الذى يعلو شفة تلك الفتاة التى ترمز إلى الحياة حينما ترتمى بكل قواها فى أحضان هذا الإنسان لتمزج فى نفسه الحب والقوة والراحة وتحيل ينابيعه الدفينة إلى مستوى عال من الوعى والشعور لكى يسلط عليها الكثير من الأضواء الوجدانية الساطعة . كذلك فى « مأساة العصر الجميل » (مجموعة بيت فى الريح ص ٦٠) نجد أن الحياة تطل بمآسيها و أحــداثها ووهمهامن خلال هاتين الشخصيتين اللتين تعقلا كل شىء موجود فى الحياة إبتداء من الجنس حتى التبرز وإخراج الفضلات . كذلك فى التلفظ بألفاظ ليس لها معنى ، وتتردد المرأة الأسطورة على ذهن الشخصيتين الرجل والمرأة فهى مع الرجل فى الجــزء الأول ومع المرأة فى الجزء الثانى ومع الإثنين فى الجزء الأخير وهى فى جميع الأحوال تمثل محاولة الخروج من رتابة الحياة ومللها إلى التفكير فى أشياء ميتافيزيقية تثير الحيرة لتستمر الحياة . أما قصة « بيت فىالريح ص٢٢ » فقد جسد ضياء ذلك الجذب والشد بين شخصيتين أحدهما مقعد والثانى يساعده فى تحريك كرسيه المتحرك والإثنين يبحثان عن الحياة ولا يجداها الأول يبحث عنها فى قوة الرجل الثانى من خلال البحث عن فتاة هى تجسيد للحياة بأحلامها وآمالها ، والثانى يبذل قصارى جهده فى الحيلولة دون أن تفلت هذه الحياة ليستمتع بها ولكنهما فى النهاية يعودان إلى مكانهما المفضل فى المقهى حيث الرتابة والملل وحياتهما الخاصة . نجد ذلك أيضاً فى قصة « الوباء » (مجلة نادى القصة نوفمبر ١٩٧١ص١٣) حين تبدو الحياة عاجزة عن المضى فى طريقها فتهرب إلى طريق آخر ، خال من الأسلاك الشائكة تهرب حيث الوباء الذى تجد فيه نفسها حرة طليقة . وفى قصة « المرايا المتعاكسة » (مجلة الثقافة العدد ١٠ ص ٩٦) نجد تلك الحياة الغامضة التى يحاول هذان النادلان النوبيان الكشف عن غموضها لكنهما يجدانها كما هى تتسم بالغموض حتى ولو كشفت عن نفسها . نجد ذلك أيضاً فى قصة «المراقبة » (مجلةالثقافةالعدد٢٠ص ٧٨)حيث يحاول الزوج (الراوى) أن يكشف عن غموض جزئية من الحياة تمثل شيئاً هاماً بالنسبة له من خلال

مراقبة الشقة المقابلة عن طـريق الاستماع إلى هـذه الأصوات المنبعثة من تلك الشقة المواجهة له ومراقبة سكانها والبحث وراءهم على كل كبيرة وصغيرة وفى النهاية يسقط هذا الحاجز الفاصل بينهما والذى لايستطيع الزوج مواجهته (١) « ظللت واقفاً فى الدهليز المظلم ، ثم جلست فوق البلاط ، ورحت أرقب سقوط الجدار ، فكرت ربما تعد بيسر دونما صوت » .

وفى قصـة « جغرافية رجل » (مجلة الثقافة ع ٢٧ ص ٧٤) حاول ضياء أن يصور الحـاجة للحب المستمر مهزلة البقاء (كما زعم شوبنهاور) أولكى يتحقق المعنى الحقيقى للحياة (كما قال الفرد أدلر) والجد والحفيد فى هذه القصة يسيران فى نفس طريق الحب ، نفس الموروث واحد ونفس النظرة واحدة ونفس التمتع بمباهج الحياة ورذائلها واحـد فالإنسان بجغرافيته المعروفة لن يتغير أبداً على خريطة الحياة من الجـد إلى أصغر حفيد كذلك فى استمرارية الحياة وبقائها وهو الخط الذى يؤكده ضياء الشرقاوى فى أدبه دائماً وباستمرار يتأتى ذلك واضحاً فى قصة « الطريق إلى البيت » (مجلة الثقافة ع ٤٤ ص ٨٠) حين يعود الرجل إلى بيته بعد أن يشك فى خيانة زوجته له وهو شك مبنى على الوهم وهو ما جعله يخرج إلى الحياة يتلمس بعض الهداية . وحين يفيق من خلال تلك الإسقاطات الموحية التى أتى بها ضياء يعود إلى بيته ولكنه يجد أثر من آثار التدمير الذى بدأه فى بداية القصة ووجد بصمات ظـاهرة على صفحات الحياة المنزلية الذى حاول هو تدميرها بغبائه وظنونه . أما قصة « عد إلى بيتك أيها الرجل » (مجلة الثقافة ع ٤٦ ص ٩٠) فنجد فى ثناياها ذلك التناقض التى أوجدته الحياة والتى تقلبه على وجهيه كلما أرادت هى ذلك . فهذان الرجلان اللذان أحبا فتاة واحـدة الأول فقير والثانى من أسرة إقطاعية يفوز الثانى بالفتاة حيث تقتل فى ظروف غامضة ويتوه الثانى فى متاهات الحياة ولكن الحياة تقلب وجهها حين أرادت وينقلب وجه المجن

---

(١) المراقبة (مجلة الثقافة العدد ٢٠ ـ مايو ١٩٧٥) ص ٨٢ .

للرجل الثانى حيث يقف أمام الرجل الأول ليحاكمه لتمرده على طبقته الإقطاعية هكذا الحياة تفعل ما تريد كما تريد .

وكما يقــول (برجسون) إذا كان إنتصار الحياة فى سائر المجالات هو الخلق والإبداع أفلا يحق لنا أن نقــول إن المبرر الأوحد للحياة البشرية هو فعل الإبداع الذى يستطيع الإنسان العادى بمقتضاه أن يخلق ذاته بذاته . وهذا هو ما فعله ضياء الشرقاوى فقد حاول أن يتوحد مع الحياة كلمة كلمة وأن يتجسد مع إنتصاراتها لحظة لحظة وأن يتواجد معها فى أى زمان ومكان وأعتقد أنه قد نجح نجاحاً كبيراً فى أن ينتصر وأن يبدع وأن يتواجد معنا دائماً .

المنتمى واللامنتمى

الإنتماء وعدم الإنتماء صفة لازمت الإنسان من حداثة نشأته على أديم الأرض ، ومنذ أن بدأ يعى لغته ونظراته الصائبة إلى الحياة ، وقد فسرها ، الفلاسفة والمفكرون تفسيرات متعدده فمنهم من فسرها من منطق الحب ومنهم من فسرها من منطق العقل ومنهم من فسرها من منطق التواجد ومنهم من فسرها من منطق النجاح والفشل . وفى رحلة ضياء الإبداعية نجد هذه الرؤية تتواجد فى كثير من أعماله تعبر عن مضمون حى وملموس تعكس فيه إنتماء الإنسان إلى وطنه وإلى أسرته وإلى ذاته وإلى مبدأه وعقيدته ؛ والانتماء وعدمه يفجران العديد من القضايا التى تمت بصلة ما إلى كل من الذات والأرض والوطن فى أدب ضياء الشرقاوى ويحققان بشدة تلك المقولة التى تقول « نكون أو لا نكون » . فنى قصة « الجمهورية » (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ص ٣١) ينتمى الجميع إلى الوطن بكل قواهم حتى من خارت قواه يعود فى النهاية وينتمى إلى الوطن بعد أن استيقظت فيه عوامل القهر والعهر معا . فهذا العجوز الذى يبحث عن الجنود الثلاثة الذين قتلوا ابنه لينتقم له ويقسم بقسم الجمهورية مقابل أن يحصل على مدفع رشاش مثل الذى قتل ابنه هو منتمى إلى أرضه ووطنه وإنتقامه بالدرجة الأولى ويعود

ابنه السكير إلى نفس حظيرة الانتماء بعد أن تستيقظ فيه هــذه اللحظة التى تعيد كل منا إلى وطنه وأرضه وشرفه بلحظة النقاء . نجد تلك الظاهرة تتواجد وتستيقظ أيضاً فى قصة « المصنع » (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ص ٩٣) حين ينتمى الجميع إلى ذلك المصنع الذى هو عالمهم . كل ما فيه ملك لهم يسمون آلاتهم بما يحلو لهم ويعيشون معه قلباً وقالباً وحين تحيط بهم المحن والنكبات يزداد ارتباطهم وانتماؤهم إلى مصنعهم وآلاتهم حتى تشتعل فيه النيران وتنهدم جدرانه . وهى محاولة لكسر حدة انتمائهم إلى ذواتهم من خلال قهرهم وحرق مصنعهم . وفى قصة « السلاح » (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ص ١٤٥) نجد أن الانتماء إلى الوطن يظهر من خــلال الانتماء إلى العائلة فى هــذه القصة من خلال العناية بذلك السلاح الذى تسلمه الابن ليحارب به والذى سيؤدى حتماً إلى النصر والذى يعيد إلى الأذهان السلاح الفاسد الذى تسلمه الأب فى حرب فلسطين وكان سبباً فى بتر ذراعه وفى قصة « رحلة أبى الطويلة إلى المدينة » (مجموعة سقوط رجل جاد ص ٤٥) يبرز هذا الانتماء التابع من منطلق الحب إلى الأسرة من خلال الابن الذى يكاد تعلقه بأبيه يكون معظم عالمه فهذا إبراهيم الولد الصغير الذى ينفصل عن أسرته للتعليم ولكن زيارة أبيه له كل مرة تمثل بالنسبة له عيداً كبيراً وحين يهم الأب بالذهاب إلى مدرسة ابنه . مثلت (البلغة) التى سيرتديها أبوه أثناء ذهابه إلى المدرسة مشكلة كبيرة حتى أنه ليصاب بالإحباط حين يذهب الأب إلى المدرسة حافياً . كذلك نجد أن الانتماء إلى الأب وهو أحد عناصر الانتماء إلى الأسرة فى قصة « اتجاه الضوء » (مجلة الثقافة ع ٢٤ ص ٧٢) يمثل بؤرة الحدث فى هــذه القصة . فحين يتجه الأب إلى إتجاه الضوء الجديد وراء المرأة التى اكتشف فيها طريقه والذى لبس من أجلها هذا القناع الجديد أحس الطفل بنوع جديد من الإحباط مثل ما حدث لإبراهيم فى قصة « رحلة أبى الطويلة إلى المدينة » فكلاهما تعرض لفقدان قيمة كبيرة يعتز بها ويرتبط بخيوطها الواهنة .

كذلك نجد أن الانتماء إلى الأم يأخذ شكلا أوديبياً في قصة « العودة » (مجلة الهلال ع ٩ المجلد ٨٦ ص ١٤٠) فالبحث المضنى عن الأم يأخذ بمجامع قلب هذا الإبن حتى أن أحلامه كلها فى يقظته ونومه تحثه دائماً على البحث عنها ومحاولة إعادتها مرة أخرى إلى عالم الواقع حتى يكتمل انتماؤه إلى حياته .. فما زال ذلك الخيط القوى المتين يربط بين الإبن وأمه من خلال ثديها الأسمر ذو العروق الخضراء المتشابكة ، من خلال نصائحها ، من خلال عنايتها به وهو صغير ، وما زال محاولة إعادة تجسيد معنى الأم فى قلب ابنها قائماً حتى بعد أن وصل إلى سن متقدم . كذلك نجد فى قصة « الحديقة » ومحاولة اعادتها إلى ما كانت عليه وتجسيد جوهر الخير على أديمها . ولكنها محاولة فاشلة من وجهة نظر الآخرين الذين فقدوا هذا النوع العجيب من الولاء . ولكن انتماء هذا الرجل إلى أرضه حتى من خلال تحديه للطبيعة والتضحية بالمال والولد والوقت يمثل قيمة الانتماء حتى ولو تخلى من أجله الدنيا كلها . أما وجه الانتماء فى قصة « الموائد المنفصلة » (مجلة الثقافة ع ٣٠ ص ٩١) فقد قسمه ضياء فى هـــذه القصة إلى قسمين قسم ينتمى إلى موائد الأدب ويضحى من أجلها بالنفس والنفيس وقسم ينتمى إلى موائد الطعام وهو يضحى من أجلها أيضاً بالنفس والنفيس وشتان بين المنتميان . أما قصة « عد إلى بيتك أيها الرجل » (مجلة الثقافة ع ٤٦ ص ٩٠) فإننا نجد فى هـــذه القصة ظاهرة التمرد أو ظاهرة اللامنتمى تتضح من خلال شخصية « فؤاد شاكر أحمـــد » الذى تمرد على مجتمعه الطبقى وناهضه وحاول تدميره لأن هذا المجتمع وقف أمامه واغتال حبيبته التى حاول الاقتران بها (١) « قال فؤاد لابد أن أقف ضد هؤلاء القتلة يا سيدى ، لقد قتلوها كما يقتلون بعوضة ، لأنها فقيرة وليست من طبقتهم » . وقد انتمى فؤاد شاكر إلى الحب وتمرد على الكرة والبغض وضحى بحريته من أجل هذا الانتماء وهذا هو قمة إنكار الذات فى قضية الانتماء وهو التضحية . كذلك نجد ظاهرة التمرد على الانتماء واضحة فى قصة « الأذرع السوداء » (مجلة الكاتب ع ٢٠٠ ص ١١٠) فقد تمرد هذا

(١) عد الى بيتك أيها الرجل (مجلة الثقافة ٤٦) ص ٩٢ .

السيد على الطبيعة وحاول وأد نطفته والقضاء على إبنه من منطلق أنه أحد أرقائه وتجرى فيه عروق العبيد ، بينما الطبيعة قد منحته أبوة هــذا الرجل مالك الأرض . فكأن هــذا الرجل قد تمرد على الانتماء من خلال نفس الانتماء .. تمرد على أبوته لإبنه حتى لا يرث هــذا الإبن الأرض ويحرث قبوراً أجداده ويطأهم بقدميه . أما قصة « حدائق الليل » (مجلة الكاتب ع ١٩١ ص ٨٠) فنجد أن الانتماء الذى توحد فيه العمدة نحو قريته انتماء يدفعه إلى بؤرة الصراع مع أهل القرية الذى يتحكم فيهم عدم الولاء والانتماء لأرضهم . فهو يريد أن ينشأ فصول محو الأمية وإدخال الكهرباء ومنع غرز المخدرات وإقامة المستشفيات وتحويل قريته إلى قرية نموذجية . لكنه يتعرض لكثير من الضغوط النفسية والمادية من كبراء القرية لعرقلة هذه المشاريع ويتعرض إنتماؤه إلى نوع من الامتحان الصعب الذى ينتقل بعد ذلك إلى شباب القرى المجاورة الذين دفعهم انتماؤهم لأرضهم وقراهم إلى دراسة فكرة المشاريع والذى وقف العمدة يبتسم أمام حماس هذا الشباب المنتمى وحيويته .

كذلك فى رواية « الملح » نجد ظاهرة البحث عن الانتماء والأمومة يكادان يلتصقان ويصبحان قضية واحدة فهذه المرأة التى تحمل فى أحشائها جنينها تحاول أن تبحث له عن أب بعد أن تنكر له أبوه الأصلى . ظلت تجوب به القاهرة شوارعها وميادينها ثم تحولت إلى الإسكندرية بحثاً عن هــذا الانتماء الذى سوف يبحث عنه جنينها حينما يرى النور .

الجنس فى ادب ضياء الشرقاوى

يعد أدب الجنس عند ضياء الشرقاوى من الأمور الهامة التى بنى عليها جزئية من جزئيات إبداعه الأدبى .. وهذه الجزئية تعبر عن أن الفن لا يرينا ما هو منظور ، بل يجعل مالا نراه منظوراً . وهو يثير فينا إحساسات الحياة وانفعالاتها . ويصدمنا من الداخل حتى نستيقظ من غفوتنا اللانهائية .

ويظهر فينا عن طريق تهويماته وإسقاطاته نواح نحن نعتبرها من الأمور الشائعة مع أنها من صميم واقع الحياة ،ولكن تقنينها ووضع معايير ها يعطى الصبغة الإنسانية أبعاداً يجعلها هى البعد الأول والأخير لمجتمع الحياة .

ففى قصة « رحلة فى قطار كل يوم ص ٢١) يمثل الجنس أحد الضروريات الروتينية التى نجمت عنها هــذه الرحلة اليومية المتكررة والتى صورها ضياء بأنها تسير مع رتابة صوت عجلات القطار والتى تتوحد معها الدناءات الأرضية أثناء تلك الرحلة ، حينما تسجن هذ المخلوقة مع صاحب الرحلة وحين ينظران معاً من كوة صغيرة بالقطار . وهى إسقاطة أخرى المقصود بها التوحد فى الجنس بين الرجل والمرأة وبيان دورهما فى تنشيط الحــدث الذى هو تصوير للحياة الإنسانية بطبائعها ومجرياتها . وقد وظف ضياء الجنس فى هــذه القصة توظيفاً رمزياً ليخدم الحدث واستخدمه استخداماً سطحياً لا محل فيه للابتذال ولا للاعتساف . أما فى قصة « الصيد » (مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٣) فقد استحضر ضياء مفهوم الجنس من خلال تيار الشعور والوعى الذى ألم بتلك المرأة الداعرة المتمرسة كإسقاطة تدل على تفسخ الحياة وتهرؤها وعريها الملىء بالرغبة (١) « إنه هنا فى ثيــابى فى شعرى فى جلدى فى كل شىء ، فى كل شىء ،وألقت بالكوز فجأة بكل قوتها وأحست به يرتطم بعيداً كأنه يرتطم بداخلها » . أما الجنس فى قصة « بيت فى الريح ص ٢٢) فهو الحدث المدسوس فى هذه القصة ، فالبحث المضنى الذى يقوم به الرجل المقعد ومساعده الذى يسحب له الكرسى المتحرك إنما هو بحث عن الجنس ، وبحث عن المرأة التى يتصاعد منالها فى ذهن هذين الرجلين ، حتى يصل بهما إلى مرحلة اللاعودة .وفى قصة « الكرتون » (مجموعة بيت فى الريح ص ٣٥) يتناثر الإسقاط الجنسى فى عدة مواضع من هذه القصة . فهذا الشاعر المرفوض من بعض فئات مجتمعه من خــلال شعره ، يتعرض بعض أصــدقائه لهذه العاهرة التى تكور أوراق قصائده وتلقيها فى وجوههم وهو نوع من أنواع التدمير الذى يدفعون عن طريق البغايا

(١) الصيد (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ١١٤ .

إمعانا فى التدمير .. كذلك فإن هذا الشاعر يمارس الجنس مع فنانة تشكيلية ، وكما قال أحد أصدقائه (١) « إن أفضل قصائده يكتبها الآن » . والجنس موظف هنا كضرورة من ضرورات الفن وليس كضرورة حياتية . وفى قصة « أشكال الغابة المتغيرة » (مجموعة بيت فى الريح ص ٤٣) يحدد الجنس ماهية بطل هذه القصة الذى يتوارى خلفه حتى لو كان مع عجوز عقيم . هرباً من عنف الحياة واضطرابها .. وهو يحاول أن يمارس الجنس ليغطى فشله الدائم المستمر من الاشتراك مع هؤلاء الناس الذين يعملون ويتظاهرون ، وهو يبحث عنه حتى ولو كان فى المقهى (٢) «اقترب منها والتصق بها فدفعته بيدها ، جذبها إلى داخل أحد دورات المياه وأغلق الباب فبدت مذعورة وقالت : ليس هنا وسمع صوت أقدام فى الخارج . دفعها نحو الحائط ، وخيل إليه أنها ستصرخ ، فتح الباب وذهب إلى الصالة » . ويبدو من هذه العبارات أن الجنس هنا موظف بطريقة استفزازية فى الشكل والمضمون . وفى قصة « المومس » (مجلة الثقافة ع ١٢ ص ٩٦) يوظف ضياء الجنس لإبراز نقاء الحياة من خلال هذه الممارسة الأسرية للجنس بين الرجل وزوجته تلبية لنداء الرغبة الناجمة عن مشاهدات الزوج أثناء الطريق .. وهذا التوظيف على الرغم من أنه يبرز الحياة بجمالها ورتابتها إلا أن الحدث غائب عن ساحة الصراع هنا إذ أن الجنس قد ظهر بصورته الرتيبة الروتينية ولم يكن ثمة مبرر درامى لإبراز الرغبة إلا ظهور فيشات السينما فى طريق الزوج وإشعالها للفتيل المؤدى لها فى صدره . أما الجنس فى قصة « ذئاب صغيرة وشمس فى الميدان » (مجلة الثقافة ع ٣٦ ، ٣٩ ص ٦٢ ، ٧٠) فهو جنس استفزازى هو الآخر ولكنه مغلف داخل الحدث من خلال هذه الشخصيات المريضة التى تعبر عن نوازع الجريمة التى تكتمل فى نفوس تلك الشخوص وتغريها دائماً لإبراز ما وراءها من نفسيات محطمة لاتعيش إلا على الدعارة والسرقة والقوادة والقتل . فقصة « ذئاب صغيرة » يبرز فيها الجنس كإطار ستقع من خلاله جريمة قتل رجل عجوز وتهيأ المرأة المومس نفسياً وشكلياً لأداء

(١) الكرتون (مجموعة بيت فى الريح) ص ٤١ .
(٢) أشكال الغابة المتغيرة (مجموعة بيت فى الريح) ص ٦٨ .

دورها الحيوى فى الظهور أمام هـذا العجوز وإعادته إلى ماضيه الجنسى والشائن ثم الانقضاض عليه والوصول إلى لحظة اللقاء الجنسى بينها وبين قوادها أثناء عملية القتل . وقد أبرزت هذه القصة أن عملية القتل التى لم تتم وكأنها لقاء جنسى بين الرجل والمرأة بدليل أن أداة الجريمة كانت تقـوم بعملية الملاعبة والمداعبة أثناء الطريق إلى شقة هذا العجوز . أما قصة « شمس فى الميدان » فقد كان الطريق إلى شقة العجوز هو المختبر الذى يختبر فيه الرجل الحركات الجنسية التى تقوم بها الفتاة كمؤشر على قدرتها على الاشتراك فى الجريمة عن طريق تلوين سلوكها وحركاتها . وبدأ الرجل عن طريق هذه الدراسات العاجلة التى أجراها لها فى المطعم والمقهى أن يبنى وجهة نظره حول إشتراك هذه الفتاة فى الجريمة المرتقبة ولكن ظهور الجمال وحركاتها الجنسية الرتيبة فى الشارع جعل الموقف يتفجر إلى لا شىء وكأنه فقاعة انفجرت فأحدثت دوياً وصوتاً قوياً أفرغ خلاله تلك الشحنة الهائلة من الرغبة وانتهت إلى أنهم جلسوا فى شمس الميدان . كذلك تظهر هذه الرغبة الجنسية الغير مكتملة بين الصغار فى قصـة « الرغبة » (قصص صـغيرة زرقـاء — مجلة الثقافة ع ١٥ ص ٢٩) حين يلبى أحد الأولاد نداء الجنس لأول مرة مع فتاة مجربة فيقف ببلاهة يتحدث إليها حديثاً بريئاً بينما تحاول إغراءه بكافة أنواع المغريات .. وحين فشلت معه وضعت فشلها أنها عضت أذنية كنوع من أنواع السادية الجنسية . كذلك فإن قصص ضياء الشرقاوى التى أطلق عليها تسمية « قصص صغيرة زرقاء » تكاد جميعها تعبر عن المضمون الجنسى بكافة أنواعه .. فنحن نشتم فى مضمون هذه القصص رائحة الجنس .. ونستطيع أن نطلق على هـذا النوع من القصص بأدب « البورنوجرافية » أو أدب الكتابة عن المومسات أو العاهرات . وهو أدب له جذور موغلة فى القدم . كما أن التأثيرات الأوربية للأديب دافيد هربرت لورانس ، وإميل زولا ، وجوستاف فلوبير تتضح معالمها عند ضياء فى الكثير من أعماله القصصية وقد كانت براعته فى استخدام اللغة وذكائه فى التقاط الحدث وتطويعه للناحية الفنية ونقله من منطقة المحاكاة إلى منطقة الفن . جعلت أدب الجنس عند ضياء يتجه اتجاهاً آخر غير ما يتجه أدباء الجنس للجنس أو الأدب المكشوف .

اللغة عند ضياء الشرقاوى

تحتل اللغة عند ضياء الشرقاوى قضية هامة ذات أبعاد وتضاريس واتجاهات أثرى بها كم إبداعه وكيفه ، وحلق بها فى أجواء قصصه ورواياته وأستمد من نسبيتها وكثافتها وثرائها ديناميكية وحدت بين ذاته وذرات متلقى أدبه وبين الإبداع الروائى والقصصى الذى على الساحة الأدبية خلال هذه الفترة القصيرة من عمره الأدبى . ولقد عانى ضياء من اللغة ماعانى إذ أن الـ ٣٩ عاما من عمره الثقافى والأدبى الذى عاشها ضياء رفيقاً لتلك اللغة المتميزة كانت عبثاً كبيراً إستطاع ضياء باقتدار واعتصار أن يوائم بين إنتاجه الأدبى منذ بواكيره الأولى وبين لغة الذهن ولغة التشكيل ولغة التجريب والعبث الذى استخلصها فى رحلة إنتاجه والتى كانت تحتاج إلى خبرة ثقافية وتأملية طويلة إلى حد كبير . وقد كان هذا النمط الديناميكى الذى التف حوله ضياء الشرقاوى والذى أنجز منه إبداعه مستخلصاً وهج الانفعال الفنى الذى كان كثيراً ما يكون صادراً عن انفعال بموقف أو قضية أو قيمة ولكنه فى كل الحالات يعكس الصراع بين الفنان وبين موضوعه . وقد كان التوتر والقلق الذى غشية ضياء من خلال احتواء هذه المضامين فى لغة هى الشكل بعينه حجما كبيراً .. ابتداء من بواكير أعماله الواقعية والرمزية والتعبيرية وحتى أعمال التجريب والعبث والرؤيا الجديدة فى « مأساة العصر الجميل » و « الملح » وبعض القصص القصيرة التى ظهرت خلال فترة السبعينات .

وقد كانت اللغة عند ضياء الشرقاوى مثار تجسيد كبير لمدلولات وجماليات نابعة من تلك الإحساسات البصرية المنبعثة من الكلمات المنتقاة بعناية ودراية لتوائم هذه الصور الذهنية المتصلة بتلك الإحساسات اتصالا وثيقاً (١) « فى المرة الأولى ، حينما ألح ، ورأيت ارتعاشة أصابعه المملودة نحوى فى الضوء أحسست برعب تلك الرغبة ، وكان ظل الكنبة ساقطاً فوق رخامة المنضدة عكراً ينذر بالشر مرتجفاً ينذر بالكشف » . كذلك فهى تمثل مجموعة

---

(١) رجل منتصف الليل (مجموعة بيت فى الريح) ص ٦٨ .

من الصور الذهنية المطلقة التى تتكرر فى أعمال عديدة باعتبارها خطا نهجه ضياء (١) « وأحس بقدمى ويدى تتوغل فى كائنات العراء ، أترك بينها بصمات واضحة لقدمى ويدى فوق التراب الناعم الرمادى بكل ثقل جسدى » .
كذلك كانت اللغة مجموعة من الأفكار والمعانى والذكريات المختلفة المتمثلة فى ذرات وجزئيات صغيرة يتكون منها انفعالا وشكلا جمالياً ومبدأ معتنقاً ووجهة نظر معينة استمدها ضياء من عقله الظاهر والباطن . وأودعها معمار أعماله وتعامل معها تعامل الفنان التشكيلى الانطباعى التأثرى (٢) « اقتربت من ذئب أغبر كبير تبرز أنيابه بين فكيه ، وتلتمع عيناه كالزجاج ، وقالت إصطاده أبى من السودان فى أثناء الحملة وحنطه هناك وحملة إلى هنا » . فضياء فى تشكيله للغة لا يستقر على نمط واحد أو زمن واحد بل ينتقل من خلال الحدث على مستويات شعورية متعددة ، مرة هو متوقد الذهن كما فى « العراء » ومرة هو راقد فى الوهم كما فى « مأساة العصر الجميل » ومرة هو خارج على عالم اليقظة كما فى « حدائق الليل » ومرة هو داخل المونولوج الداخلى كما فى « رحلة فى قطار كل يوم » ومرة هو مع الراوى المحايد الذى لا يتدخل فى مجريات الأحداث كما فى « الضيف » و « ناس فى الليل » و « الغريم » ، ومرة وهو مع الراوى الضارب فى أطناب العمل كما فى « النمر » و « الوباء » و « الملاحظات الليلية » و « الملح » . هكذا كانت لغة ضياء الشرقاوى لغة حية ثرية غنية بالمفردات النفسية والمترادفات الذهنية والكلمات المعبرة والجمل المؤثرة ، كل هـــذه الروافد تصب فى نهر الحدث السرى الملموس الذى كان يحتفى به ضياء احتفاء كبيراً خاصة فى أعماله الأخـــيرة .

وقد تطورت اللغة عند ضياء الشرقاوى تطوراً ملحوظاً وملموساً وتصاعدت من السرد القصصى الذى يهتم بالشكل والمضمون كما هو واضح فى بواكير إنتاجه مروراً بالأعمال المتميزة التى يغلب عليها طابع التشكيل فى الحوار الذى كان سمة من سمات أعماله فى بعض الأحيان وإن عرج إلى العامية فى بعض قصصه (المصنع) و (أعمال الأرض) (٣) ، (سقوط رجل جاد)

---

(١) العراء (مجموعة بيت فى الريح) ص ٥٧ .
(٢) علاقات الداخل (مجموعة بيت فى الريح) ص ٥٧ .
(٣) رحلة فى قطار كل بوم (مجموعة قصصية) .

و (رحلة أبى الطويلة إلى المدينة) ، (الحارس والضحية) ،(الضيف) (١)
ولاأدرى سر عروج ضياء إلى استخدام اللغة العامية فى هـذه الأعمال مع أنه كان يمتلك ناصية الفصحى أمتلاكاً رائعاً وكان يوظفها التوظيف الحى الذى يضفى على أعماله أبعاداً موحية علاوة على الأبعاد التى يبرزها جماليات الشكل والمعمار والمضمون المصبوب صباً محكماً فى وعاء الشكل وإن كنت أعتقد أن استخدام ضياء للحوار العامى جاء نتيجة حبه الشديد للمسرح الذى كان يتمنى أن يكتب له أعمالا جديرة به وإن لم يقدم على ذلك طول حياته الأدبية .
ونلاحظ فى بواكير ضياء القصصية تلك اللغة السردية التى تهتم بالفعل الماضى والمضارع الذى يستهل الجملة من خلال التعبير عن معنى بعيد تقربه اللغة شيئاً فشيئاً حتى ليصبح فى متناول اللمس (٢) « وتفحصتهم عيناى ، ورأيته هو ، ووددت أن أسأله ما الذى أدراه بكل هذه الوسائل .. ووددت أن أسأله هل أنت روبسبير أو كاميل دمولان هذا الرجل أحس نحوه بشغف هائل » . نلاحظ أيضاً أن ضياء كان يستخدم أسماء الأعلام ككلمات مؤثرة فى اللحظة القصصية وفى قصة (رحلةفى قطار كل يوم) نلاحظ استخدام الكلمات التى توائم الرمز الضارب فى جذور هذه القصة (٣) « فسمعت الذين حولى يزومون ويهمهمون ثم لاذوا بالصمت وعادوا يزومون وردد واحد ورائى «النور» (٤) « لقـد لمحت زغباً أصفر خفيفاً فوق شفتها العليا..خفيفاًجداً ..وشددتأصبعى القوى كحرية لكىأدفعهفى جنبها بغيظ»
واستخدم ضياء من اللغة المفردات (٥) التى لها قدرة كبيرة على التأمل الداخلى كما قال (ماسنيون) قدرة عجيبة حيث تغطى اللغة نموذجاً فريداً لما يمكن أن نسميه بالفن الجوانى الذى لا يعتمد على رؤية العالم الخارجى فى المكان ، بل يرسم الخطوط المسار النفوس فى خلواتها أو اتصالها فى هجعتها أو يقظتها » . كما وإن اللغة فى نظر ضياء داخل عملية السرد هى امتداد للغة المبدع الخاصة (٦) « وتعد لغة ضياء من هـذا النوع الذى يتحد فيه

(١) رجل جاد (مجموعة قصصية) .
(٢) رجال فى العاصفة (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) ص ٨ .
(٣) رحلة فى قطار كل يوم ، صفحة ٢٢ .
(٤) التسلل (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) ص ٤٦ .
(٥) فلسفة اللغة العربية للدكتور عثمـان أمين (المكتبة الثقافة) نوفمبر ١٩٦٠ ص ٥٨ .
(٦) القصة القصيرة فى أدب ضياء الشرقاوى : عماد الدين عيسى (مجلة القصة العدد ٢٧ يناير ١٩٨١) ص ١٠٩ .

فكر المبدع فى صوفية مع فكر المتلقى وتتوحد مفردات أبداعه مع جوانية القارىء فتتجسد الاستجابة بين الاثنين فى صوفية عالية النبرة ونحن نجد من خلال ما تم تحليله من قصص وروايات هذا الاستخدام اللفظى الذى اعتنى به ضياء فى إسقاطاته وتصوير إنطباعاته .. فحواره القصير ذى الإيقاع السريع يجيء متدفقاً كل التدفق ويرسم الصورة الداخلية بمنتهى البراعة حتى تحس وكأن ملمسها قد وضح كل الوضوح » (١) نظرت خلال الزجاج وتوقعت أن ترى الشاب الصغير ينتظر ، ابتسمت . فتحت حقيبتها وتناولت منديلها . وعنايات صارت تلوذ بالصمت والترقب . ومبروك يضحك حين يضحكون . زجاجات فارغة وأكواب فارغة . وأطباق فارغة .

(هل تذهب معه أم لا تذهب)

لا يعرفون ولا يقول أحد كلمة ، كأنه شيء لا يهم أحد منهم ، شيء خاص بي وحدى .. بي وحدى .

— عمك الحاج بالداخل .

رائحة الموت

(هل تتركهم فجأة وتذهب ؟ تقرر وحدها)

(فلتكن أنت أباه)

(.. بل أباه)

(زمن قديم)

وقف إسماعيل

قال منصور : إلى أين ؟

— إلى البيت .

لم تنظر نحوه

---

(١) الملح (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٨٠ .

(وماذا تفعل به)

كان يشد على أيديهم ؟

— فوزية .

— رفعت نحوه عينيها

(أنت .. هو أنت)

أصابع الفجر خلال فتحات الشيش

(فى داخلى أنا .. لابد أن يموت)

حملت حقيبتها وسارت إلى جانبه

(هل دعاهم للذهاب معه أم .. ؟)

تحمل الموت فى داخلها .. عربة الموتى

أمسك بيدها

أصابع دافئة .

نستشعر من خلال هذا الحوار أن الألفاظ المنتقاة لهذا الحوار وإن كانت ألفاظاً عادية يمتلكها أى حوار إلا أنها تتوحد مع هيكل الحوار العام الشبه مسرحى الذى تتكون من كثافة هذه الرواية العبثية .. وواضح أيضاً مدى تغلغل بعض هذه الألفاظ لخدمة الأثر الذى يبتغيه ضياء فى تكوين الحدث المدسوس السرى فى بنية معمار هذه القصة العبثية المغلفة بكثير من الرمز .

كما أننا نجد أيضاً أن لغة الكوابيس والأحلام والرؤى التى استقى ضياء شكلها من قاموسه الخاص الذى وضع كلماته فى عقله الظاهر والباطن وجعل ينهل منه فى أعماله حتى وكأنه يحس وطأتها وتوازيها مع نظرته الخاصة فى فن القصة والرواية . والكلمة هى عالم ضياء وروحه الخاصة يقول ضياء « كنت أحلم أن أصل إلى درجة من الاتجاه الصوفى بالكلمة ، والإبداع أن

أكون أنا هي ، وهي أنا .. أن تكون أحلامي هي فني وأن يكون فني هو أحلامي » ونستطيع في إستعراضنا لبعض الكلمات التي يتكون منها قاموس ضياء أن نكون فكرة عن مدى ما وصل إليه فكر هذا الأديب المبدع (الإلتماع لزجا ، كثيفاً ، الاطباقة ، المكمن ، ارتعاشة ، المباغت ، غبشة انفلاتة ، الطقوس ، التآكلات ، الاستدارة) وكلمات أخرى كثيرة غارقة في جمل هي من صلب نفس القاموس الذي يحتوى على مترادفات اللغة الضيائية إن جاز هذا التعبير في القصة القصيرة والرواية والذي اشترك معه فيها كثيراً من المبدعين من جيل السيتينات وما بعده وهي كما قلنا إن كان ثمة تشابه في إبداعهم انما هو ناتج عن ردود الفعل الخاصة بتصادم وتآلف فكر كل منهم مع الآخر . (١) « وينشغل فكره بما أعترى مجتمعه من انهيار للبناء الأخلاقى فيه خاصة بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى أصبح العرى .. المادى والمعنوى لازمة يراها فيه فتأخذ أبطالهفى التعرى هوساً« كان يسعى أن يتركني عارياً » « وكنت أفكر بذلك الرجل الذى وشى بي وتركني عارياً » و « وواريت الباب وخلعت ثيابي ووقفت أمام المرآة عارياً تماماً » « تخيلت نفسي واقفاً عارياً تماماً فى أحد أفيشات السينما ونساء وبنات الصيف يحملقن فى » « نظر من خلال ثقب خلفه ، ورأى الفتاة عارية » « التفت إليه فتحى بانزعاج كمن عرى من ثيابه فجأة » « ثم رأى فخذها الأبيض العارى » « عقدت ذراعها فوق صدرها .. أسفل ثديها فبدتا حلمتا الثديين ، صغيرتين، ورديتين» كذلك فقد كلف ضياء بالنور وهو أمر نابع من ذاته إذ أن الأديب دائماً يأخذ التماعة الفيلسوف فى عين الحقيقة فيحمل مصباح ديوجين ويسير به يبحث عن النور حتى يجده ثم يرى فى وسط النور الحقيقة الناصعة ، لذلك فقد استهوى ضياء كلمات النور والضوء فاستخدمها استخداماً حذقاً فى سطور قصصه وفى ثنايا فكره الأدبى « وقعت والضوء الكامل الأبيض » « تتوافر مساحات الضوء والظل » « ويتميز الضوء على الحائط والبلاط أصفر شاحباً » « وكانت اللمبة تشيع ضوءاً واهناً » « ضوء مصابيح الشارع وهى تلتمع بين الأوراق » « والضوء الواهى » « كان الضوء ينعكس فى

(١) القصة القصيرة فى أدب ضياء الشرقاوى : عماد الدين عيسى (مجلة القصة)

المتصف شاحباً » « تتوالى مساحات الضوء والظل » « ثم رأيت فى بريق عينى انعكاس الضوء » « وسقط قصير من الضوء » « وكان الليل يملأ الصالة » « وأطفأ المصباح أحس بالنور يضاء » وقد حاول ضياء استجلاء المعانى من خلال بتر الكلمات خاصة فى الحوار الذى دار بين الشخصيتين فى رواية « مأساة العصر الجميل » فنجد أن بتر هـــذه الكلمات هو إعطاء إمتداد للجملة الحوارية ممـــا يعطى المتلقى فسحة من الوقت للتفكير والدخول مع المبدع فى نقاش أو هو إخراج المتلقى من تفاعله مع الحـــوار إلى حدوث صدمة نفسية توقظه كما هو متبع فى المسرح الملحمى حين يوقظ المتفرج من تعاطفه مع شخصيات المسرحية مثال ذلك « أربعة أيام فقط فى الطابق الا ... » « أؤكد لك أنها ... » « كنت أعتقد أننا سنقابلها فعلا فى .... » « وتحاولين بإستثارتى أن ... » « انى أقصد بأن تذهب إلى .... ». لقد ترك ضياء إكمال باقى وحدات هذا الحوار إلى المتلقى وكأننا فى معركة للكلمات المتقاطعة . كما استخدم ضياء فى نفس الرواية بعض الحروف للتعبير عن الصوت مثل « آآآ ، ن ن ن ، كا كا كا ، ما ما ما ، ع ع ع ع ، م م م م » وإن كنت لا أستطيع لهـــا تفسيراً إلا أنها من المؤكد كان لها رموز أو إيضاحات فى ذهن ضياء عند كتابته « مأساة العصر الجميل » كذلك نجد فى رواية «الملح» وهى آخر أعمال ضياء الشرقاوى لغة ثرية متميزة غاية التميز وهل تمثل قمة النضوج عند ضياء الشرقاوى . استخدم فيها ضياء كل ما استخدمه من خبرته اللغوية والتى مر بها فى أعماله السابقة حتى جاءت لغته فى «الملح» بأجزائها الثلاثة لغة ضيائية متميزة إن جاز هذا التعبير .

عناصر تراثية فى ادب ضياء الشرقاوى

كثيراً ما يتضمن الأدب المصرى الحديث علاوة على احتكاكه بجميع التيارات الأدبية الأجنبية المعاصرة وتأثره بها شكلا ومضموناً على عناصر تراثية عربية موغلة فى القـــدم يتدرج قدمها شيئاً فشيئاً إلى عصور تاريخية بعيدة : بدءاً بجيل الرواد ثم المرحلة الانتقالية ما بين الأدب المعاصر وعصر

الإمارات ثم العصر العباسي والموازاة الأندلسية له ثم العصر الأموى فصدر الإسلام ثم الجـاهلى ، هذه العصور جميعها قد تفاعلت كل منها مع الآخر من منطلق الأصالة والمعاصرة ومن خلال الشعر والنثر وجميع فنون القول المتداولة خلال تلك الفترات . وما من أديب شاعراً كان أم ناثراً إلا ونهل من تراث من سبقوه وتكونت لديه تلك الخلفية العقلية الثقافية التى كانت بعد ذلك منبعاً لعطائه ونتاج عقله . فمنهم من عب من التراث اللغوى ومنهم من نهل من الأشكال الفنية القديمة (الكلاسيكية) ومنهم من ظهرت عناصر تراثية فى مضمون إبداعه سواء أكان ذلك صادراً عن إرادة أو بدون وعى .

ونستطيع انطلاقاً من هذا المنطلق عن التراث أن نقول إن أدب ضياء الشرقاوى الروائى والقصصى شأنه شأن معظم معاصريه ومعظم من سبقوه من مبدعين قد تضمن عناصر تراثية ظهرت فى قصصه القصيرة خاصة فى مضمون أعماله .

ولا نغالى أيضاً فى أن نقول إن هـذه العناصر كانت نتيجة تيار الشعور والوعى الذى برع ضياء فى استخدام تشكيلاته وتكويناته الفنية فى قصصه ورواياته والذى كان نابعاً من ثقافة ضياء الجادة التى استطاع أن يحصلها بوعى وإدراك عميقين . ولا شك أن التراث وهو حصيلة الفن والأدب فى مختلف العصور يأخذ له مكاناً فى تشكيل الجهاز العصبى للفنان لكونه تجميع لخبرات قديمة تختزن فى العقل الثقافى بصور متباينة بين فنان وآخر ومن ثم (١) « بمختلف الاستجابة العصبية عند كل منهم فهناك صلة مباشرة وصحيحة فى تكوين (العمـل الفـنى) ما بين الفعل خـلال وسـائط (البيئة السلالة + العصر) والاستجابة العصبية له » . وبإضافة عناصر التراث الناجمة عن تجميع الخبرات القديمة للمبدعين الذين سبقونا عن طريق الاطلاع والقراءة والدراسة ينجم عن ذلك رد فعل قوى وجديد ومهجن للتشكيل العصبى الذى يختزن خبرة الفنان شكلا وموضوعاً ؟

(١) المعمار الفنى فى الأدب والحب (مجلة الكاتب العدد ٢١١ نوفمبر ١٩٧٨) ص ١٣٤ .

١ — شكلا : درجة الاستجابة (إيقاعها ، لونها) .

٢ — موضوعاً : درجة الخبرة المباشرة .

« ومما لا شك فيه أن العمل الفنى(١)هو الذى يكشف مدى صدق استجابة الفنان أو زيفها وأول مظاهر الصدق هو تحقيق إنسجام الشكل والموضوع والإيقاع والفعل والكتل والمساحات ومما لا شك فيه أيضاً أن العناصر التراثية تقيم نوعاً من التوازن داخل العمل الفنى إذا أحسن استخدامها وأجيد وضعها فى الوضع المعاصر الذى يوائم (البيئة + السلالة + العصر) ولا شك أن المقولة التى تقول إن التاريخ يعيد نفسه هى مقولة صحيحة إذ أن التراث التاريخى يعود فيتشكل من جديد نتيجة لتفاعلات البيئة والعصر والسلالة نتيجة لانعكاس المخزون النفسى للحياة على الواقع المعاش ، ولو طبقنا هذه المقولة على الفن الذى هو نتاج الحياة وليس البديل لها . لوجدنا أن الخلق الفنى والأدبى يوجد له نظائر قديمة سواء ظهرت على السطح أم لم تظهر . تتحقق فى الأثر الفنى وتظهر كأوردة وشرايين داخل العمل الأدبى نفسه .

فنى قصص ضياء الشرقاوى نجد بعض لمحات من الحكمة الصادرة عن رمز الحيوان (النمر) (علاقات الداخل) (التحولات) وهو كان متواجداً أساساً فى بعض كتب التراث مثل كليلة ودمنة التى نقلها للعربية عبد الله بن المقفع كذلك كتاب الحيوان للجاحظ ورسالة الصاهل والشاحج لأبى العلاء المعرى . كذلك نجد أن بعض قصص ضياء بها بعد العناصر المأخوذة من قصص ألف ليلة وليلة (حدائق الليل) التى تبرز سمات الشر وسمات الخير ومدى الصراع الناشب بينهما . كذلك (الحديقة) وما تحمله من مثابرة وصبر على الصعاب والمكاره وهى سمة تتواجد فى معظم قصص ألف ليلة وليلة . كذلك نجد فى مأساة العصر الجميل بعض(من حى بن يقظان) لابن طفيل كذلك نجد أن تيار الوعى الذى ابتكره كل من جيمس جويس ومارسيل بروست والذى استهوى ضياء وبعض كتاب القصة المعاصرين سبقهم إليه « ابن مسكويه »

(١) الرسائل الأدبية لضياء الشرقاوى : محمد الراوى (مجلة القصة العدد ١٨ ديسمبر ١٩٧٨) ص ١٠٠ .

فى فلسفته عن طبيعة النفس الإنسانية وعن جوهرها الذى يتميز عن سائر الصراع وهو جوهر أدب تيار الوعى الذى يصور الحياة من خـــلال استحضار صور تعبر عن جوانية النفس البشرية (العراء) و (الوباء) و (الملح) . كذلك فإننا نجد فى قصة « الموائد المنفصلة » ملامح شخصية أشعب هذا الطفيلى الذى كان لا يترك أى مائدة إلا وشارك فيها وهذه الشخصية نجد جذورها موجودة فى أدب العصر العباسى كذلك نجد فى قصة « الأذرع السوداء » بها ملامح من شخصية عنترة تلك الشخصية الشعبية المحببة والذى رفض أبوه شـــداد الاعتراف ببنوته حيث تجرى فى عروقه دماء العبيد .

المؤثرات الأجنبية فى أعمال ضياء

تأثر ضياء الشرقاوى ضمن من تأثروا بالآداب الأوربية وكان التأثير فيه عميقاً حتى أنه أصبح علامة بارزة أثرت فن القصة والرواية بالعديد من العلامات المميزة لهـــذه الفنون ، ولولا رحيله المفاجىء لملأ الساحة الأدبية بعطائه المتميز . يتضح ذلك واضحاً جليا من أعماله القصصية والرواية ومن نظرته التى أودعها بعض دراسته فى المعمار الفنى لأعمال بعض معاصريه أمثال يوسف الشارونى وجبرا إبراهيم جبرا وإدوار الخراط وأبو المعاطى أبو النجا وقد كان أثر الوعى الجمالى عند ضياء خارجاً من منطلق هذه النظرة التى أودعها تجاربه النقدية والتحليلية لأعمال زملائه المعاصرين والذين كانوا هم الآخرين متأثرين معه بمـــا وفد من جعبة الغرب من فنون القصة والرواية والنقد .

كذلك فقد راسل ضياء بعض زملائه القصاصين والروائيين أمثال (١) محمد الراوى ومحمد مستجاب وغيرهم وترك لديهم بعض الوسائل التى حملت قيمة أدبية توضح نظرته الشمولية فى تناول فن القصة والرواية ، كما أودع فيها بعض همومه الأدبية التى تبرز همومه الشخصية من خلال عروجه على تلك المؤثرات الأوربية التى أشار إليها فى رسائله والتى واءمت واقعه وتشبهه ببعض أدباء الغرب أمثال كافكا وجويس وبروست . ومن خلال

(١) مأساة العصر الجميل (مجموعة بيت فى الريح) ص ٦٠ .

تلك الرسائل نسمع ضياء الشرقاوى وهو يفكر بصوت مرتفع وتتكشف لنا ما هى القضايا الأدبية التى كانت تؤرقه وتلح عليه ونتعرف على هموم أديب جاد كرس حياته ووجوده للأدب كما نلمح فيها رؤوساً أوروبية تطل علينا من خلال عبارات ساقها للدلالة على علاقته بأسرته خاصة أبيه وكذا علاقته بمجتمعه الأدبى وقبيلته الثقافية .

من أهم أعمال ضياء الشرقاوى التى يتضح فيها تأثير الأعمال الأوروبية واضحاً قصته الطويلة « مأساة العصر الجميل » (١) وهى فى رأى الدكتور نعيم عطية تعتبر درة فريدة فى جبين أدبنا المعاصر . وتقوم « مأساة العصر الجميل» على شخصيتين حاضرتين تذكرنا بكثير من الأعمال المسرحية التى تقوم على بطلين متحاورين أو متبارزين يقارعان بعضهما البعض ويناجزان الزمن والمكان ووهم الحياة مثل « رقصة الموت » لسترندبرج أو فى « إنتظار جودو » لصمويل بيكيت ، أو فى « الخادمتان » لجان جينيه . وتعتبر هذه القصة الطويلة لضياء الذى استخدم الأساليب المسرحية فى بنائها وزين معمارها الفنى بإرشادات المسرح ووصف الديكور . وأهم من هذا كله أن بطلى القصة يتقمصان فى بعض اللحظات شخصية ثالثة لا تظهر على المسرح وقد لا يكون لها وجود أصلا ، ويحاولان تجسيد هذه الشخصية والإيهام بوجودها . كما فى قصة « النمر » فهى تدور بين شخصية رجل وإمرأة وشخصية وهمية هى شخصية الخطيب القديم للمرأة ، وهـذه الشخصية تقف وراء زجاج النافذة والتفاهم جميعاً يتم بالإشارات والحدث نفسه لا ينم عن نفسه كما يفهم من خـلال ذلك الحوار الغامض الغـير مفـهوم . كذلك يبدو ضياء الشرقاوى فى قصصه (٢) « متأثراً بفرآنز كافكا وعلى الأخص تصويره لشخوص رواياته وقصصه فهى شخصيات غامضة موحية ، هلامية ، متغيرة لا يمكن تحديدها ولا الإمساك بها ، تجعل القارئ على الدوام متحفزاً لالتقاطها والتثبت منها دونما نهاية . وكل ذلك من خلال ينبوع من الحوار المتدفق الساخن الذى لا يهدأ له قرار ولا يشفى غليل المنطق ، لأن المنطق العقلى لا يؤبه به فى العمل الأدبى ، وإنمـا هـذا العمل يقوم على

(١) ضياء الشرقاوى : مأساة العصر الجميل (مجموعة بيت فى الريح) ص ٦٠
(٢) الملح (الهيئة المصرية العامة لكتاب) ١٩٨٠ .

منطق من نوع خاص . منطق فنى له مبرراته وإعتباراته الخاصة والشديدة الخصوصية إذا أن اللغة فى العمل الأدبى تستبد بها آفاق أخـــرى غـــ الآفاق المألوفة فهى لغة الروح بكل طقوسها ونكهتها وإيحائيتها وألوانها ومذاقها وأصواتها وأبعادها الحدسية والرمزية والإيحائية ، لغة العقل الباطن مستودع الأسرار الغوامض ، لغة الكوابيس ، لغة تيار الوعى والشعور والأحلام والرؤى ، والهلوسات فيها ليست مدانة والإيغال فى الخيال إلى حد الشطط ليس بخطيئة ، ولهـــذا فنحن لا نطلب أن نفهم فهما نفعياً بل أن نحس وطئة الكلمات ومفعولها النفاذ وتأثيرها الموحى .

أما رواية « الملح » فقد صاغها ضياء الشرقاوى معتمداً على عنصرى الزمان والمكان فى تكوين الشكل الفنى وتركيبه وقد استخدم ضياء عنصر الزمن وتياره استخداما دراميا خلال مجموعة من الشخصيات التى لها طقوسها وتقاليدها وطريقة تفكيرها وحياتها الخاصة ورواية الملح تثير تساؤلات كثيرة ، نفس التساؤلات التى طرقتها من قبل رواية « الصخب والعنف » لوليم فوكنر و « رباعية الإسكندرية » للورانس داريل . ان الزمن فى رواية الملح (١) ليس زمناً واقعيا اعتيادياً ، بل هو زمن متحرك من الماضى نحو الحاضر قصير ، متقطع غير مستقر ، وعالم الملح عالم معقد مرهق يعكس تحولات الزمان والمكان كما يعكس طبيعة التصارع أو التناقض بين الحقيقة والخيال والواقع والوهم . وتعرض عالم شخصيات الرواية بطريقة غاية الفن ، مبتعدة عن الشكل السردى دونما اعتساف ولا تكلف .

كذلك فإننا نجد أن مجموعته القصصية « رحلة فى قطار كل يوم » (٢) لا تخلو قصصها التسع من الإشارة إلى أديب أجنبى قرأه ضياء وأحب أن يخلط قصصه بانطباعاته عنه . فتارة يذكر اسمة فحسب وتارة يسترشد بفقرات ممـــا كتب ، فها ترى كرستيان أندرسن وبول بورجيه يرد ذكرهما فى قصة « التسلل » وأندريه جيد يرد ذكره فى قصة « رجال فى العاصفة » ويوجين سوا ونوريه بلزاك الذى تفضله الفتاة دراسة الأدب الفرنسى يرد

(١) المغامرة الابداعية فى أدب ضياء الشرقاوى : محمد الراوى ص ٢١ .

(٢) قراءة فى رحلة قطار كل يوم للدكتور نعيم عطيه (مجلة القصة العدد ١٨ ديسمبر ١٩٧٨) ص ١٣٨ .

ذكرهما فى قصة « التسلل » كذلك تنسي وليامز يرد ذكره فى « الذباب »
وتكاد تحس بوجود طاغور وجبران خليل جبران وأنت تلتقى بكلمة (النبى)
تتردد فى قصة « رحلة فى قطار كل يوم » . هذه الاعتراضات التى صاحبت
أعمال ضياء إنما تجزم بوجود مؤثرات أجنبية على أعمال هذا الكاتب المتميز
ناتجة عن ثقافة أجنبية واعية وقراءات فى أعمال هؤلاء الكتاب مما عكس
إعجابه بإبداعهم فأودعهم نسيج إبداعه إما بالقول أو الإشارة أو الاسم
أو التلميح كذلك فى قصة « الكرتون » (١) نجده يأتى بقصيدة الشاعر أودن
ليعبر بها عن ثورية أحد الشعراء وقصيدة الشاعر الكسندر بلوك ليعبر بها عن الموت .

الأبعاد السيكولوجية فى ادب ضياء الشرقاوى

يقرر علماء النفس (٢) أن أساس العمليات العقلية الإدراكية هو
الإحساس أو الإدراك الحسى والإدراك الحسى كما يفهم من اسمه هو فهم
أو تعقل الأشياء بواسطة الحواس . كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها
وأبعادها وأوضاعها بواسطة البصر ، كإدراك الأصوات والنغمات وتوافقها
وتباعدها وتدانيها بواسطة السمع وإدراك ملمس الأشياء نعومتها أو خشونتها
باللمس أما أن الإدراك الحسى يترتب عليه إدراك المرئيات والمسموعات
والملموسات وغيرها بواسطة الحواس الخمس الظاهرة وقد أضاف إليها
بعض العلماء الحاسة السادسة وهى حاسة الشعور وهى أهم هذه الحواس بالنسبة
للإبداع الأدبى إذ أن الأدب يعتمد عليها فى أبعاده السيكولوجية فى كثير من
تلك الموضوعات الأدبية التى تتضمنها إبداعات الشعر والمسرح والقصة والرواية
وهى ما يمكن أن نسميه بالحدس أو القدرة على التخيل وتداعى المعانى والأخيلة .

وقد حصرها أرسطو فى ثلاثة عوامل هى التشابه ، والتضاد ، والاقتران
الزمانى والمكانى ، والمعانى تتداعى فى أذهان الناس بصور مختلفة باختلاف
تجاربهم وحصيلة معارفهم ومواضع اهتمامهم وتزداد ظاهرة تداعى المعانى

(١) الكرتون (مجموعة بيت فى الريح) ٣٦ .
(٢) دراسة فى علم النفس الأدبى للأستاذ حامد عبد القادر (لجنة البيان العربى) القاهرة

عند الأدباء رسوخاً وعمقاً وتتعاظم لتفاقم اتجاهاتهم التخيلية والتفكرية وقد برع كثير من الأدباء فى حشد كثير من الصور النفسية والأبعاد الميتافيزيقية فى إبداعهم الأدبى واستطاعوا بما جبلوا عليه من قدرة على التحليل النفسى وفهم اللدوافع النفسية عند الإنسان أن يصبح إبداعهم الأدبى معرضاً لكثير من العقد النفسية والأمراض . بل إنهم اختاروا من التكتنيك تلك الأشكال والهياكل التى تناسب هذا المجال . كالمونولوج الداخلى وتيـــار الشعور والوعى والعبث والتجريب وغير ذلك من أساليب التكنيك فى الكتابة القصصية والروائية .

وقد برع ضياء الشرقاوى فى هذا النوع من الفن القصصى والروائى وتضمنت أعماله الإبداعية كثيراً من القصص التحليلية التى صور فيها تلك الصراعات النفسية اللاشعورية وتلك الراغبات المكبوتة التى تعتمل فى صدور شخوص قصصه ورواياته . وقد حشد لها ضياء من أساليب التجسيد والتكوين الأدوات اللازمة لها من لغة مناسبة وشكل فنى معمارى حديث يلائم هذا الجو النفسى واختار المضمون بدقة وغلفة بأغلفة الرمز والغموض وخلق من هذا العالم الميتافيزيقى فناً أدبياً رفيعاً وضع ضياء فى مكان بارز بين معاصريه من كتاب القصة والرواية . ولو استعرضنا خفايا النفس البشرية التى تتضمنها أعمال ضياء الشرقاوى سنجد أن هذه النماذج تختلف وتتباين باختلاف وتباين البيئة الموجودة بها والسلوك التى تطبعت به والخيال السوى أو المريض التى تعيش فيه وستجد أيضاً أن هـــذه الشخوص التى تحاك فى نسيج الأعمال الأدبية لضياء هى نتاج عقل ونفسية مبدعها فهذا الصراع العقلى الذى يدور فى رأس المبدع تنعكس آثاره على الأعمال الإبداعية التى يقـــوم بها . فليس من الضرورى أن يكون الصراع العقلى هو السبب الرئيسى للنبوغ ، بل تكفى حادثة واحدة مؤلمة أو متعبة واحدة من متاعب الحياة ومشاقها — وما أكثرها —

لإثارة تلك الأحلام أو الأوهام التعويضية — مع بقاء المرء بمأمن من الاضطرابات العصبية أو التضارب فى النوازع النفسية .

فالإحساس بالوهم يسيطر على كثير من أعمال ضياء الشرقاوى .. الوهم بأن هناك أناس آخرين يربطهم بشخوص القصة روابط دون أن يكون لهم وجـــود بالمرة ، أو يكون الوهم هو محور الحدث الذى تدور حوله كل إسقاطاتها وتهويماتها . نجد ذلك فى « مأساة العصر الجميل » ذات الأجزاء الثلاثة حيث توجد شخصيتان رئيسيتان وشخصية ثالثة وهمية تشترك بوجودها الحاضر الغائب . وهى شخصية ذات سيطرة تعبر عن سيطرة الجشع على الإنسان المعاصر دون أن يشعر به أو يحس بثقله المـــادى عليه . هذه هى « مأساة العصر الجميل » كذلك فى قصة « التسلل » (رحلة فى قطار كل يوم) نجد هذا الوهم الذى سيطر على هـــذا الرجل من خلال تلك المقابلة المفتعلة فى قطار كل يوم ، هذا الوهم الذى جعل هذه الفتاة التى قابلها فى القطار تذهب إليه فى منزله بدون موعد أو سابق نذار ، وهو وهم تخيله فى عقله ورغب فى تحقيقة فجاء من خلال هذا الحوار مع شخصية الفتاة وتنقل الحوار بين محاور كثيرة فى الموضة والسياسة والمال والثقافة والحب وتحويله إلى حقيقة فعلية . كذلك فى قصة « التحولات » (مجموعة بيت فى الريح) نجد أن الوهم يسيطر على الخطيب حينما يرى تلك الفتاة تتحول أمامه فى ديكوراتها الشخصية وفى تصرفاتها معه وفى تلك الحيوانات التى تعيش معها ، فأحس بما يشبه الدوار وأحس بأنه كادت تقتله المادة الهلامية وكما جاء من أعلى الجبل نقطة صغيرة فى البداية تحول فى النهاية إلى نقطة صغيرة فى أعلى الجبل تعلو فى الضوء . كذلك نجد فى قصة « بيت فى الريح » أن الرجلين المقعد ومساعده يحاولان البحث عن تلك الفتاة المجهولة وهم فى الحقيقة يبحثون عن وهم فى مخيلتهم فينتقل المساعد فى جميع القوارب والسفن الموجودة على الشاطىء ولكنهم لم يجدوا سوى السراب فيعودون من حيث أتوا قانعين بهذه الجراح

النفسية والجسدية . كذلك فى قصة « النمر » (مجلة نادى القصة ع ١ ص ٩٨) نجد أن الوهم هذه المرة قد تحول إلى الحقيقة فقد انبعث الماضى الذى عاش الوهم سنين طويلة إلى حقيقة واقعة ببعث الخطيب القديم وحضوره مع النمر الذى يمثل الرغبة الأولى لتلك المرأة ومن خلال الزجاج الذى يفصل بين الرجل وزوجته وبين ذلك العشق القديم ينداح الوهم عن هذا النمر الذى يحاول أن يخدش الملابس ويمزقها وهو فى الحقيقة إنما يحاول العبث بالماضى الذى ذهب ولن يعود . كذلك نجد فى قصة « الملاحظات الليلية » (مجلة الثقافة ع ٩ ص ٩٨) هذا الوهم المتمثل فى ذلك الشخص الغائب والدائر حوله هذا الحوار وكذلك الوهم الموجود داخل رأس الخادمة « فتيحية » وكلا الوهمين متضادين فى الشكل و المضمون .. فالوهم الأول متعلق بشخصية الرجل الغائب والذى يتحاور حوله الرجل والمرأة وهو وهم من صنعهما وهما يحاولان من ورائه الوصول إلى نقطة الالتقاء بينما الوهم الموجود فى رأس الخادمة فهو وهم مرضى ناشىء عن جهل الخادمة وخوفها من الأماكن المظلمة . كذلك نجد فى قصة « المرايا المتعاكسة » (مجلة الثقافة ع ٤٠ ص ٩٦) نفس الشخصية الغائبة المتمثلة فى زوج هذه المرأة وهو يمثل الوهم القاتل التى تعبر عنه ظروف اختفائه فيفسر النادلان النوبيان سر اختفائه بقتله لكلبته ومحاولة زوجته قتله انتقاماً لمقتل كلبها والاثنان فى الحقيقة هما وهم كبير يسيطر على شخوص القصة المتمثلة فى الراويان والمرأة . وفى قصتى « ذئاب صغيرة وشمس فى الميدان » نجد شخصية غائبة أخرى هى شخصية العجوز الذى يريد اللص القواد والمومس قتله بغرض السرقة .. وهو وهم آخر فى سلسلة الشخصيات الغائبة التى تمتلك حواس ضياء وأبطال قصصه التى من خلالها يفجر قضايا كثيرة سيأتى التصدى لها فى مكان آخر غير هذا الموضع .

ولو إنتقلنا إلى ناحية نفسية أخرى بارزة فى أعمال ضياء الشرقاوى لوجدنا أن حالة الشعور بالذنب الذى يكتنف شخوص هذه القصص تعد

ظاهرة خصبة فى حقل قصصه رقد نجح ضياء فى التصدى لها وإبرازها فى العديد من أعماله الإبداعية . ففى قصة « رجال فى العاصفة » (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) نجد هذه الناحية من خلال ميشيل الذى يشعر بالذنب لشعوره أنه تسبب بولادته فى وفاة أمة وقد انعكس هذا على تصرفاته فى الكبر حين حاول وضع تصور نموذجى للثورى والثوار ورفض تلك الثورة المتطرفة فى ثوريتها كمحاولة منه فى إنقاذ الأم الكبرى ورأب هذا الصدع الذى ألم بنفسه منذ الصغر . كذلك فى قصة « أعمال الأرض » (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم) نجد أن سعيد يشعر بعقدة الذنب لتسببه فى سقوط « زينب » وحين تشنق زينب نفسها ينطلق سعيد هائماً على وجهه وسط المدينة الممزقة بفعل القنابل والبارود . كذلك فى قصة « عد إلى بيتك أيها الرجل » (مجلة الثقافة ع ٤٦ ص ٩٠) نجد أن فؤاد شاكر قد أحس بعقدة الذنب لمقتل هالة الفتاة الفقيرة التى أحبها ، فتمرد على طبقته الإقطاعية التى تسببت فى قتلها وأنضم إلى خلايا ثورية مناهضة لهذه الطبقة . كذلك فإن « فوزى » الثائر على عائلة آل شريف فى رواية « الملح » يتلمس العذر لهذا الطفل الذى ولد لابن آل شريف « إسماعيل » فقد صمم فوزى وأصحابه على قتل كل آل شريف الذين يجمعون الأهالى ليقدموهم للسلطة الإنجليزية .

ولو انتقلنا إلى ناحية سيكولوجية ثالثة تضمنتها قصص ضياء الشرقاوى نجد أن الإحساس بالعار والشعور بالمهانة هما ركن أساسى فى بعض هذه القصص ويبـــدو هذا واضحاً جليا فى قصـــة « الذباب » (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ص ٦٩) حين يجلل العار فتحى ويجعله سخرية زملائه بسبب ركوعه عند قدمى امرأة عاهرة ومحاولته التكفير عن هذه الفعلة بالتطوع فى الحرب الأهلية الدائرة فى لبنان ويبدو أن ضياء كان متأثراً بمسرحية « الذباب » لسارتر فى مضمونها الإنسانى حين كتب هذا العمل الجيد . كذلك نجد أن الإحساس بالعار حين اكتشف إبراهيم فى قصة « رحلة أبى الطويلة إلى المدينة » (بمجموعة سقوط رجل جاد ص ٤٥) أن أباه قد حضر إلى المدرسة

حافياً دون أن يرتدى البلغة التى مكث الليل بطوله يلمعها له (١) «وأخذت نقاط العرق تتجمع فى وجهى، ثم تتجمع فى خيوط طويلة ساخنة وتنزلق فى صدرى». هكذا اختتم ضياء هذه القصة النفسية بتلك التعادلية الجسدية التى يعالج بها الإنسان عاره وهو نزول العرق كنوع من التنفيث عن النفس. كذلك نجد فى قصة «الوباء» (مجلة نادى القصة ديسمبر ١٩٧١ ص ١٣) هذا العار الذى يشقى به الرجل من جراء فقدانه لرجولته وتحكم زوجته فيه بصرتها، مما يجعله يستسلم لذلك الوباء الذى يجتاح المدينة والمتمثل فى المنشورات التى يقرؤها الناس كمحاولة منه لاسترداد جزء من كرامته كذلك فى قصة «فوق باب البيت الصغير» (ملحق الهلال ع ١١ نوفمبر ١٩٧٤ ص ٤٢) نجد أن العار المتمثل فى تلك الدوائر الحمراء المرسومة على أبواب بيوت القرية والتى يفسرها أهل البلد بعلامات العار والذل والمهانة وما هى فى الحقيقة إلا علامات وصلت بيوت مشتبه بإصابتها بالكوليرا. ولكن العار ينبت داخل البلد من المهيمنين على مقدرات الناس (شيخ البلد حين يحاول أن ينال من نساء البلد فى شخص فاطمة). كذلك فى قصة «الباب» (ملحق الهلال الزهور ع ٧ يوليو ١٩٧٥ ص ١٠) نجد أن العار ينشأ من ذلك الإحساس الذى يشعر به عبد البديع من انكشاف بيته للناس لعدم وجود أب له فيفقد أعصابه ويقتل كلب أحد جيرانه بطريق الخطأ ويحاول أن يقترض ويبيع عنزته ليركب باباً لبيته وحين ينجح فى ذلك يشعر بأن العار قد إنزاح عن كاهله. كذلك فى قصة «الطريق إلى البيت» (مجلة الثقافة ع ٤٤ ص ٨٠) نجد الشعور بالعار يجتاح بطل هـذه القصة لإحساسه بخيانة زوجته له من خلال التحليل الذى أجرى له واكتشف فيه تعطل لأحد عناصر رجولته فيذهب إلى الطبيب الذى أعد له التحليل ومن خـلال عدة اسقاطات يشعر بأنه كان مخطئا فى حق زوجته وأبنه، وحين يعود إلى البيت يجد أن زوجته قد أحست بجرح كرامتها فتركت له البيت ورحلت. كذلك فى قصة «يقظة» (مجلة القصة ع ٧ ص ٢٧) يشعر الفلاح «مفيد عبد الرحمن عبد المتعال» بالعار من أصبعه الذى بتره ليتفادى التجنيد. وأحس بالمهانة من اللحظة التى

(١) رحلة أبى الطويلة الى المدنية (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ٥٣ .

سيقابل فيها رئيس الجمهورية والذى لابد سيسأله عن إصبعه وسبب بتره إنه يحس بالعار من التسمية التى أطلقها أهل القرية عليه وهى « أبو صباع » ولكن صوت المذيع الداخلى يعيد إليه كرامته حين يدوى باسمه الحقيقى وينزاح العار عن مفيد عبد الرحمن عبد المتعال ويصبح صاحب الأرض التى كان أجيراً فيها .

كذلك فإن الإحساس بالخوف بشتى صوره نجده متغلغلا فى ثنايا أحداث قصص ضياء معبراً عن هـذا العراء النفسى مهوما هوومها وأحزانها ومجسداً الوجه المظلم من الحياة . فى قصة « ناس فى الليل » (مجموعة سقوط رجل جاد ص ٩٣) نجد هذا الخوف يتغلغل فى نفس حارس السيارات على إبنته سميحة المريضة وهو يحاول بشتى الطرق جمع المال لعلاجها حتى إنه يخصص لهـا جيباً فى ملابسه يدخر لها فيه النقود التى يحصل عليها كل يوم . ولكن سخرية القـدر تقف له بالمرصاد حين تذهب كل حصيلة يومه . فيأخذ أحد الأثرياء غلاظ القلوب حصيلة جيب سميحة كله نظير ثمن فانوس سيارته الذى فقد . وينهار أمل كبير كان يداعب الرجل فى شـفاء إبنته . كذلك لعبت سخرية القـدر دورها مع الطبيب فى قصة « الشوارع السوداء » (مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٧) حين يمرض إبنه الوحيد ويفشل علاجه وينتابه خوف شديد على أبنه لعلمه بشدة مرضه وفى نفس الوقت تستنجد به أخته لمساعدة إبنتها فى عملية وضع . وتنجح العملية ويولد طفل جديد فى نفس الوقت الذى يرحل فيه إبنه الوحيد ويعقد الخوف شباكه حـوله وينال منه كل مأخذ . كذلك فى قصة « سقوط رجل جاد » تخاف الأم على إبنتها الطائشة وخوف الأم هنا نابع من تصرفات ابنتها العابثة وخوفها من أن يتركها خطيبها فتظهر أمام أهل قريتها بالنشوز والإنحراف وهو خوف طبيعى ينتاب كل أم تقف منها ابنتها هذا الموقف . كذلك فى قصة «إتجاه الضوء»

(مجلة الثقافة ع ٢٤ ص ٧٠) نجد الخوف يعقد خطوطه فى نفسية هذا الطفل الذى كاد يفقد أبيه الجريح وحين أسعف الأب وحاول العودة مع إبنه فى اتجاه البيت ، يوجهه الضوء إلى مكان جديد فيترك ابنه ويسير فى الاتجاه الجديد وينعقد الخوف من جديد فى قلب الإبن الذى فقد أباه وتتبلل ساقه كأحد علامات التعادلية النفسية عند الطفل الصغير . وفى قصة « رجال فى العاصفة » (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ص ٣) يشعر ميشيل بالخوف المستمر نتيجة ميراثه الصحى المعتل الذى ورثه عن أمه التى ماتت أثناء ولادته ينمو معه هذا الشعور وصارت من الأمور المعتاده فى حياته أن يدفع بالترمومتر إلى فمه صباح كل يوم وقبل النوم وأن يعد نبضات قلبه إلى جانب الأشياء الأخرى التى من الممكن أن تؤثر ولو أقل تأثير فى صحته المعتلة ويصحب الخوف أيضاً بطل قصة « أشكال الغابة المتغيرة » (مجموعة بيت فى الريح) حين رأى الميدان المزدحم بمظاهرات الطلبة والجنود ويحاول الهرب من هذا الخوف إلى الجنس حتى ولو مع أمرأة عجوز وفى أى مكان حتى ولو كانت دورة مياه المقهى الذى يجلس فيه كنوع من التعادلية النفسية أيضاً لهذا الخوف الذى اقتحمه فجأة . كذلك فى قصة « العراء » (مجموعة بيت فى الريح ص ٧) يتوحد الخوف بذلك الخواء الذى يعم المكان ويبرز شبح ثعبان ضخم ينشر الرعب والفزع فى كل المخلوقات الموجودة .. ومن خلال هذا الديكور اللغوى تنتشر أبعاد الخوف كنوع من التطهير النفسى للمتلقى والمبدع فى آن واحد . فنجد تلك المساحات الكبيرة من الظلام التى تتوحد بالغرفة والتى يعلوها هذا السقف الممتلىء بكل أنواع ديكور العراء من كائنات صغيرة تزحف ومئات الأشياء المتناثرة الراقدة على السقف ، علب صدئه ، وقطع من الحديد الصدىء ، والزلط وجلد قديم وقطع من الأخشاب شققتها الشمس وهى أشياء أتى بها ضياء من خلال اللغة ليصور بها الخوف فى العراء :

وفى قصة « ذئاب صغيرة » و « شمس فى الميدان » (مجلتى الثقافة ٣٦ ، ٣٩ ص ٦٢ ؛ ٧٠) يظهر الخوف على تلك المومس وذلك اللص القواد وهما مقدمين على ذلك العمل الإجرامى . فالمجرم هو أكثر الناس خوفاً واضطراباً واهتزازاً أثناء إقدامه على جريمته . وهكذا كان الخوف هو أحد تداعى المعانى فى نفسية شخوص قصص ضياء الشرقاوى وفى نفسيته هو قبل تصويرها فى شخوص أبطال قصصه إنطلاقاً من أن تجارب المبدع تتداعى فى ذهنه عند تجسيدها فى أعماله الدرامية وتظهر من خلال عقله الباطن أثناء إبراز الأحداث الدرامية لهذه الشخوص . ولو تعمقنا فى أعمال ضياء الإبداعية وراقبنا توحده بتلك الأعمال وغصنا قليلا مع عمليات التعدين الداخلية لهذه الأعمال فإننا سنجد أن بعض أعمال ضياء يظهر منها جانب الاعتداد بالنفس واحتفائه بذاته أعما الاحتفاء « وأحياناً يخزينى هذا الإخفاق العظيم بأن أبرره بأننى من النوع الذى لا يقبل إلا النجاح العظيم ، وها أنذا قد فزت بالشق الثانى ، أفوز به بإصرار ، وتكرار ليس ثمة أمل . كذلك تظهر هذه السمة فى قصة « سقوط رجل جاد » والرامز فيها لحواء الطائشة التى استطاعت أن تخرج آدم الرجل المثقف الجاد المختلف فى كل المظاهر العقلية الجسدية عن وقاره فيسقط « صفوت » بعد أن يغرق فى الضحك .. الذى هو رمز للإسفاف والسقوط . كذلك يرفض هذا الرجل الريفى الوقوف عند هذه القدرات التى يستخدمه فيها ابن عمه ويستغله هو وأخيه فى قصة « مولد رجل » (مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ص ١٣٧) ويحاول الفكاك من ربقة هذا الاستغلال انطلاقاً من شعوره بالأهمية وإحساسه بقدراته الحقيقية « أريد أن أكون إنساناً ذا أهمية . ذا خطورة . كم يبلغ بى العذاب حينما يرى وجودى كعدمى تماماً » . وكما أخرجت حواء آدم من وقاره فى قصة (سقوط رجل جاد) وأسقطته من عليائه وخيلائه .. حاول

آدم الهيمنة والسيطرة على حواء فى قصة « علاقات الداخل » (مجلة الكاتب ع ١٩٨ ص ٧٤) بأن يبعدها عن تلك الحيوانات التى تحبها ويظهر لها قوته الشخصية والمعنوية حتى يستطيع أن يسيطر عليها ولما فشل قبض على أحب الطيور لديها وخنقها وكانت هذه الناحية النفسية كتعادل لفشل آدم فى الهيمنة على حواء « قال لصديقه وهو يفتح باب قفص عصفور الكناريا ويمد يده إلى الداخل : يجب أن تعرف أننى أستطيع حين أريد » . كانت يده تقبض على عصفور الكناريا . ووقفت هى جوار تشاهد ما يفعله . وأصابعه تضغط على العصفور ، اهتز جناحاه إهتزازة واهنة وتحركت ساقاه ومخالبه الرفيعة نحو اليد ندت منها صيحة وهى تبتعد .

———

خاتمــة

لا شك أن الأديب المرحوم ضياء محمد فهمى الشرقاوى كان من الأدباء المتميزين الذين صنعوا لأنفسهم طريقاً خاصاً بهم ونحتوا فى الصخر بأظافرهم حتى عبد لنفسه طريقاً خاصاً سار فيه ، ففى تلك الفترة الصغيرة من عمره الأدبى لمع نجم ضياء فى ساحة القصة والرواية واستطاع بحلسه الأدبى وبتميزه بين أبناء جيله جيل الستينات العظيم كما كان يسميه أن يكون هو ضياء الشرقاوى القاص الروائى الناقد صاحب الأسلوب المميز المتميز الذى كان بينه وبين المتلقى نوعاً من التوحد كما كان بينه وبين الكلمة نوعاً من الصوفية . وقد كان عالم ضياء عالم متشابك ثرى له طرق كثيرة خاص مغامرته الإبداعية بنوع من الغموض ذو القيمة الفنية والإبهام ذو الخصائص المميزة فكان له لغة مميزة ومعمار متميز وشكل متميز ومضمون أيضاً يستحلبه من الأرض والذات والوجدان والوعى .

رحم الله ضياء فقد كان بحق جيلا بأكمله من الإبداع .

الفهرس

رقم الايداع بدار الكتب ٨٧/٣٤٧٦

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ـ (نوبار)
١٠٠٠/١٩٨٧/٤١٧٦١

مطبوعات
المجلس الأعلى للثقافة

